

**ALICE PARIZEAU, TECIA WERBOWSKI, REGINE ROBIN.**  
**MEMOIRE BLESSEE ET ECRITURE MIGRANTE DU**  
**QUEBEC**

**Présentée et soutenue publiquement par**

**Julie BERRIER**

**Thèse de doctorat effectuée en cotutelle**

**Département de littérature comparée de l'Université de Montréal**

**Et**

**UFR de littérature générale et comparée, département de littérature  
comparée de l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle**

**THESE PRESENTEE A LA FACULTE DES ETUDES SUPERIEURES DE  
L'UNIVERSITE DE MONTREAL EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE  
DE PHILOSOPHIAE DOCTOR (Ph.D.)**

**Doctorat en littérature, option Littérature comparée et générale**

**THESE PRESENTEE EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE  
DOCTEUR  
DE L'UNIVERSITE DE PARIS III – SORBONNE NOUVELLE**

**Sous la direction de  
Monsieur le Professeur Jean BESSIERE  
et Madame la Professeure Amaryll CHANADY**

**Mars 2005**

**© Berrier Julie, 2005**



14

U54

2005

v. 017

## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée

ALICE PARIZEAU, TECIA WERBOWSKI, RÉGINE ROBIN.  
MÉMOIRE BLESSÉE ET ÉCRITURE MIGRANTE DU QUÉBEC

Présentée par

JULIE BERRIER

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Wladimir Kryszinski  
Président-rapporteur

Amaryll Chanady  
Directeur de recherche (Université de Montréal)

Jean Bessière  
Directeur de recherche (Paris III – Sorbonne Nouvelle)

Marie-Lyne Piccione  
Membre du jury

Inès Oseki-Depre  
Examinatrice externe

Thèse acceptée le 2 mars 2005



## Résumé français

### *Alice Parizeau, Tacia Werbowski, Régine Robin. Mémoire blessée et écriture migrante du Québec.*

Cette thèse étudie trois auteurs contemporains immigrés au Québec. Romancières blessées par le nazisme et le communisme, elles tentent de livrer une écriture vivante : pour Alice Parizeau, le moteur de son écriture est l'engagement anticomuniste ; pour Tacia Werbowski, la force vive de son écriture est la quête de la résolution traumatique ; pour Régine Robin, la ligne directrice de son œuvre est la recherche d'une nouvelle esthétique dans la représentation de la Shoah. Elles déploient, dans leur univers littéraire, une mémoire de la destruction qui a spécifiquement eu lieu en Europe. Ainsi, cette mémoire, mise en scène dans leurs fictions, heurte celle du Québec par sa profonde différence. La création d'un courant littéraire d'écriture migrante ne peut résoudre à elle seule une question fondamentale : que doit faire le Québec d'une mémoire importée qui n'est pas historiquement la sienne ? C'est en cela que l'écriture migrante est porteuse de bien des paradoxes.

**Mots clés :** Communisme – Écriture migrante – Exil – Histoire – Mémoire – Nazisme – Seconde Guerre mondiale – Shoah – Traumatisme – France – Pologne – Québec – Alice Parizeau – Régine Robin – Tacia Werbowski.

## **Résumé anglais**

### **Alice Parizeau, Tacia Werbowski, Régine Robin. Wounded memory and migrant writing in Quebec.**

Here are studied three contemporary authors who immigrated to Quebec. As novelists who were wounded by nazism or communism, they try to convey a lively style in their writing : to Alice Parizeau, the driving force of her writing is an anticommunist commitment ; to Tacia Werbowski, the motivation behind her words is a resolute quest for a solution to her trauma ; to Régine Robin, the backbone of her works is the search for a new aesthetics in the evocation of the Shoah. Their literary works display the memory of the destruction that specifically took place in Europe. Consequently, the memory, which is laid out in their fictions, clashes with Quebec's one, because it is dramatically different. The creation of a literary movement based upon migrant writing does not address a fundamental issue : how should Quebec deal with these imported recollections that are not historically its own ? This is why migrant writing raises many paradoxes.

**Key words :** Communism – Exile – History – Memory – Migrant writing – Nazism – Shoah – Traumatism – World War II – France – Poland – Quebec – Alice Parizeau – Régine Robin – Tacia Werbowski.

**Discipline :** Littérature Générale et Comparée / **Discipline :** Comparative literature

*À mes parents, ma grand-mère, ma famille.  
À mes proches et mes amis de toujours.  
À mamie de Branne.  
À ma famille québécoise d'adoption : toute la famille Leblanc.  
À mon compagnon Julien.*

*Avec tout mon amour et ma reconnaissance.*

*À deux de mes anciens professeurs : madame Ponnier  
et madame Piccione qui m'ont transmis avec passion et  
rigueur l'amour de la littérature.*

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement Monsieur le Professeur Jean Bessière et Madame le Professeur Amaryll Chanady, qui ont bien voulu diriger ce travail, en France et au Québec.

Je voudrais remercier tout particulièrement Monsieur Jean Bessière pour son indéfectible soutien. Sans sa loyauté intellectuelle, universitaire ainsi qu'humaine, je n'aurais pu apprendre à me dépasser et ce travail n'aurait pu voir le jour. Qu'il soit remercié d'avoir été mon professeur, au sens fort et noble du terme.

Je voudrais remercier Madame Amaryll Chanady pour ses encouragements chaleureux et stimulants : ils ont ponctué mon parcours doctoral d'une aide plus que précieuse, nécessaire. Je la remercie également pour son accueil au département de littérature comparée de l'Université de Montréal. Qu'elle soit enfin remerciée de m'avoir permis de travailler à ses côtés, cela a été pour moi une grande source d'enrichissement.

Je remercie chaleureusement Nathalie Beaufay, secrétaire au département de littérature comparée de l'Université de Montréal, qui n'a eu de cesse de répondre à mes sempiternelles questions toujours avec le sourire et avec une franche disponibilité.

Toute ma reconnaissance s'adresse également à Madame Matlag, responsable de la bibliothèque à la Délégation Générale du Québec, pour m'avoir conseillée et orientée dans mes lectures. En facilitant constamment l'accès à la bibliothèque, elle a considérablement contribué à consolider mon travail de recherche. Enfin, qu'elle soit remerciée tout simplement pour sa gentillesse.

Je remercie l'Association internationale des études québécoises (AIEQ) dont l'aide financière m'a permis d'assister à des colloques. Ces diverses participations et rencontres sont à l'origine d'une grande émulation intellectuelle.

Je remercie aussi l'Association des jeunes chercheurs en littérature québécoise (AJCELQ) qui a le grand mérite d'exister.

Mes remerciements s'adressent également à Józef Kwaterko pour son regard critique et constructif sur mon travail. Son intelligence passionnée est un modèle pour moi.

Je remercie grandement mes deux lectrices et correctrices, Chantal Berrier et Anne Sudre, qui malgré l'ingratitude de leurs tâches, ont accompli un travail à la fois méticuleux et colossal. Je tire un grand bénéfice de leurs remarques.

Merci à Tecia Werbowski pour sa chaleureuse humanité. Je lui suis redevable d'un regard sur le monde et sur les êtres qui n'a pas de prix.

Qu'il me soit permis de remercier mes amis de toujours qui n'ont eu de cesse de m'encourager : Agnès, Claire, Samuel, Delphine, Jean-Pascal, Anne, Céline, Annabelle, Junko, Catherine. Merci à Stefania, ma camarade doctorale, pour tous nos échanges.

Merci à Madame Carpentier et à Arlette de m'avoir fait grandir dans la confiance.

Enfin, merci à mon compagnon Julien. Ton amour est ma joie de vivre. Et tellement plus encore...

### Note liminaire

Il me semble qu'un des termes clefs de ce travail est sans aucun doute le mot « étranger ». Peut-être parce que l'exil de mes arrière-grands parents polonais fait de moi, quelque part, une étrangère... Peut-être parce que j'ai effectué ce travail en cotutelle : détour par l'étranger qui m'a permis de renouer avec une partie de mon histoire familiale. Je voudrais dire que ce mot s'inscrit de manière fondamentale aussi bien dans mes études de littérature comparée que dans mon exploration de la littérature québécoise. En effet, il est bien connu, et Chantal Foucrier et Daniel Mortier aiment à le rappeler dans l'avant-propos au livre *Frontières et passages : Les échanges culturels et littéraires*, que « Dans les tentatives renouvelées pour circonscrire leur territoire, les comparatistes recourent presque inévitablement aux métaphores suggérant que leurs recherches ne sauraient s'épanouir ailleurs que dans les zones de contacts, de carrefours, ces lieux intermédiaires de la production littéraire où s'exprime de multiples façons la relation à l'étranger ». Ils ne sont pas les seuls à relever cette mixité, cet appel à l'étranger de la littérature comparée, il en va de même pour Yves Chevrel dans son ouvrage *La littérature comparée*. En ce qui concerne la littérature québécoise, ce terme, on le sait, y a pris racine dès le début (par rapport à la mère patrie, par rapport au Canada, par rapport à tous ces auteurs dits immigrants...). Un pays construit par l'étranger, contre l'étranger, avec l'étranger. Sans doute comme chacun d'entre nous...

Ce mot construit donc une relation étroite entre mon attache universitaire (le département de littérature comparée de l'Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle), mon expérience de cotutelle de thèse (le département de littérature comparée de l'Université de Montréal), mon sujet de réflexion (la mémoire blessée et l'écriture migrante du Québec), les auteurs que j'ai choisis d'étudier (Alice Parizeau, Tecia Werbowski, Régine Robin) ainsi que mon parcours familial et personnel.

**ALICE PARIZEAU, TECIA WERBOWSKI, RÉGINE ROBIN.**  
**MÉMOIRE BLESSÉE ET ÉCRITURE MIGRANTE DU QUÉBEC.**

**1. INTRODUCTION** [p.11]

Homogénéité, hétérogénéité, universalité.

**2. LA PROBLÉMATIQUE DE L'ÉCRITURE MIGRANTE** [p.15]

**2. 1. Introduction** [p.15]

L'inscription du thème de l'exil dans les parcours biographiques d'Alice Parizeau, Régine Robin, Tecia Werbowski ; naissance et nominalisation de l'écriture migrante.

**2. 2. Homogénéité** [p.23]

Les facteurs d'inscription de l'écriture migrante dans l'histoire littéraire québécoise

**2. 2. 1. Facteurs littéraires** [p.23]

La centralité du thème de l'exil dans les lettres québécoises - La demande de reconnaissance des auteurs migrants - Du féminisme à la figure féminine des textes migrants en passant par les auteurs migrantes : l'ouverture du Nouveau Monde - L'écriture migrante comme métaphore même de la littérature, de l'art et l'homme migrant, dernier héros de notre contemporanéité.

**2. 2. 2. Facteurs géopolitiques** [p.61]

Les principales lois canadiennes et québécoises concernant l'immigration - La question nationale - La mondialisation et l'essor des flux migratoires actuels.

**2. 3. Hétérogénéité** [p.71]

Les paradoxes de l'écriture migrante

**2. 3. 1. Introduction** [p.71]

Positionnement du postulat suivant : l'écriture migrante est intrinsèquement liée à l'expression de la québecité, d'où l'émergence de trois paradoxes.

**2. 3. 2. Les paradoxes de la réception** [p.72]

Côté auteurs - Côté lectorat.

**2. 3. 3. Les paradoxes de la datation** [p.82]

L'écriture migrante avant sa reconnaissance en 1980 sur la scène littéraire québécoise - 1980 : l'écriture migrante explose dans un contexte référendaire — Explications de ce lien entre migration et québecité.

**2. 3. 4. Les paradoxes de la nomination** [p.92]

Une nomination reposant non pas sur un critère esthétique propre à l'œuvre mais sur une caractéristique de l'auteur - Une nomination posant indirectement le problème de la localisation de l'œuvre ; or, l'imagination relève-t-elle de la localisation géographique ? - Un distinguo fondamental à relever (en référence à Pierre Nepveu) : l'écriture immigrante versus l'écriture migrante.

## **2. 4. Homogénéité, hétérogénéité et universalité dans l'écriture migrante : étude de la thématique du silence** [p.110]

### **2. 4. 1. Introduction** [p.110]

#### **2. 4. 2. Homogénéité** : la difficile parole de l'immigrant [p.111]

L'œuvre théâtrale d'Abla Farhoud (1984-1993) : un passage vers la libération de la parole immigrante - *Gens de silence* de Marco Micone (1982) : un silence brisé ou répété ? - *Rue Sherbrooke Ouest* d'Alice Parizeau ou la honte de l'immigré en perpétuel décalage (1987) - *Bitter Sweet taste of maple* de Tecia Werbowski (1984) : un premier roman posant de manière définitive un lien avec la féminité.

#### **2. 4. 3. Hétérogénéité** : la spécificité de la parole traumatique [p.131]

*La Québécoise* (1983) ou la problématique de l'enfant juif caché.

### **2. 5. Conclusion** [p.140]

L'écriture migrante : un signifiant situé à un carrefour culturel - Culture québécoise - Culture anglo-saxonne - Culture et mondialisation - Culture européenne (univers littéraires de nos trois auteurs).

## **3. L'ANTISOVÉTISME D'ALICE PARIZEAU OU L'ENGAGEMENT DANS L'ÉCRITURE** [p.144]

### **3. 1. Introduction : Présentation de l'univers littéraire d'Alice Parizeau** [p.144]

« Alice, de l'autre côté du miroir » : Présentation globale de la bibliographie d'Alice Parizeau au travers de trois lectures possibles (une écriture au service des « sans voix », une écriture militante, une écriture anti-soviétique) - Un anti-soviétisme de plus en plus virulent : focalisation sur les trois dernières publications d'Alice Parizeau (*Nata et le professeur* ; *Mais comment tuer le Dogme ?* ; *Une femme*).

### **3. 2. Un manichéisme expressif** [p. 164]

#### **3. 2. 1. Introduction** : Le mal soviétique/le bien polonais. [p.164]

#### **3. 2. 2. Description de faits historiques tragiques emblématiques** [p.173]

Le pacte Ribbentrop-Molotov (23 août 1939) - Les déportations massives des Polonais vers l'URSS (1939-1940) - Le camp d'Ostachkov (1940) - Le charnier de Katyn (printemps 1940) - L'attentisme soviétique lors de l'insurrection de Varsovie (1<sup>er</sup> août-5 octobre 1944) - La conférence de Yalta et le partage de la Pologne d'après-guerre (4-11 février 1945).

#### **3. 2. 3. Représentation du Soviétique** [p.183]

Un envahisseur affublé de tous les défauts - Un peuple venant de l'est - Le choc est/ouest.

#### **3. 2. 4. Description de faits historiques positifs emblématiques** [p.187]

L'insurrection de Varsovie (1<sup>er</sup> août-5 octobre 1944) - L'avènement du pape Jean-Paul II (16 octobre 1978) - Solidarnosc (août 1980).

3. 2. 5. Représentation du Polonais [p.194]  
Une culture aristocratique - Les langues - La religion - La terre - Une polonité choisie et affirmée - Un héroïsme romantique.

3. 2. 6. Conclusion [p.202]  
Mythologie polonaise - Le problème de la comparaison historique.

### **3. 3. Une polonité impossible** [p. 208]

3. 3. 1. Introduction : la polonité face à l'épreuve (l'épreuve de l'étranger, l'épreuve de l'amour, l'épreuve de la mort). [p.208]

3. 3. 2. La polonité impossible dans l'exil [p.210]  
L'exil, parcours incontournable et symbole d'une fragmentation intérieure - Des personnages pris dans la contradiction de l'entre-deux.

3. 3. 3. La polonité impossible dans l'amour [p.213]  
Des amours liées à la nation - Des amours « contre nature » entre Soviétiques et Polonais.

3. 3. 4. La polonité impossible dans la mort [p.216]  
La mort héroïque - La mort du traître - Passage par une mort symbolique.

3. 3. 5. Conclusion : une mémoire polonaise en danger [p.218]

### **3. 4. Mise en scène d'un art engagé** [p. 218]

3. 4. 1. Introduction [p.218]  
Le témoignage et la Pologne - Pléthore de personnages témoins.

3. 4. 2. Critique virulente envers l'art « inutile » [p.221]  
Des personnages d'écrivains ratés dotés d'un même profil : Albert Gland (*Survivre*) et Zbigniew Schwartz (*Ils se sont connus à Lwow*) - Une mort annoncée.

3. 4. 3. Glorification de l'art au service d'une cause : le témoignage [p.226]  
Testament littéraire : *Nata et le professeur* - L'art engagé et l'esthétisme - L'art engagé et l'action - L'art engagé : art universel ou art national ? - L'art engagé et la vérité historique.

3. 4. 4. Conclusion : qu'écrire après le(s) totalitarisme(s) ? [p.231]

### **3. 5. Conclusion : Le moteur de cet engagement** [p.232]

La culpabilité du survivant - La culpabilité de l'immigré - L'amour du pays.



#### **4. TECIA WERBOWSKI OU LA RÉOLUTION DU TRAUMA : LA RÉCONCILIATION AVEC LE PASSÉ DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE** [p.237]

##### **4. 1. Introduction : Présentation de l'univers littéraire de Tacia Werbowska** [p.237]

4. 1. 1. Les thématiques chères à Tacia Werbowska [p.237]  
De la féminité - De la « slavité » - Des références artistiques - De l'écriture - De l'histoire dans l'Histoire - De la géographie - De l'intimité.

4. 1. 2. Des parentes littéraires : Nina Berberova et Tacia Werbowska. Quand *Le mur entre nous* (r)appelle *L'accompagnatrice*... [p.243]  
La découverte romanesque de Nina Berberova par Tacia Werbowska - L'exploration d'un même « *no man's land* » - Iréna, protagoniste du *Mur entre nous*, sœur littéraire de Sonetchka, *L'accompagnatrice*.

4. 1. 3. La thématique de l'oubli, pierre angulaire de l'œuvre de Tacia Werbowska [p.251]  
*Le Mur entre nous* et *Hôtel Polski*, l'histoire de deux mémoires cachées - Les trois formes d'oubli établies par Marc Augé et appliquées à l'univers romanesque de Tacia Werbowska - La question du devoir de mémoire recouvrant la peur de l'oubli chez les descendants de l'événement traumatique.

##### **4. 2. Le suspens(e) : un présent en attente ou l'oubli léthargique** [p.260]

4. 2. 1. Introduction [p.260]  
Un *continuum* de temps informe - Le nœud traumatique bloqué dans le passé - Le *suspense* ou l'attente de la libération.

4. 2. 2. Une solitude intérieure et extérieure extrême [p.261]  
Un statut d'orpheline - L'immigration - Un sentiment de misanthropie.

4. 2. 3. La judaïté vécue comme césure [p.263]  
Le refoulement conscient ou inconscient de l'identité juive - Un état schizophrénique.

4. 2. 4. Conclusion [p.268]  
La chute dans le passé - Un présent toujours en attente de résolution.

##### **4. 3. Le retour : un passé obsédant ou l'oubli du temps présent** [p. 269]

4. 3. 1. Introduction [p.269]  
La déflagration du souvenir ou l'éviction du temps présent - Le passé vécu comme obsession : la vengeance, figure emblématique de la persistance du passé dans le présent - L'écriture, ultime retour vers le passé.

4. 3. 2. L'obsession de la vengeance [p.272]  
Le héros vengeur et son rapport à autrui - L'impossibilité du héros vengeur à renouer le fil du temps.

4. 3. 3. L'écriture ou le retour sur soi [p.277]  
L'écriture dans les fictions de Tacia Werbowski : oubli du temps présent, mémoire(s) du temps passé - L'écriture vécue comme catharsis - L'écriture intime et amoureuse comme témoignage historique.

4. 3. 4. Conclusion [p.285]  
L'amour, signe de réconciliation - La résolution de l'Histoire au niveau personnel.

#### **4. 4. Le (re)commencement : un futur sous le signe de la réconciliation ou l'oubli du poids du temps passé [p.287]**

4. 4. 1. Introduction [p.287]

Le (re)commencement, aboutissement heureux du parcours initiatique - Point de départ du parcours initiatique : la faute - Passage exceptionnel par le pardon.

4. 4. 2. La question de la culpabilité et du pardon [p.292]

La culpabilité personnelle - La culpabilité dans la sphère familiale - La culpabilité dans la sphère collective - Les particularités d'un geste miraculeux : le pardon (Peut-on pardonner à celui qui n'avoue pas sa faute ? Faut-il que celui qui énonce le pardon ait été l'offensé ? Peut-on pardonner à soi-même ?...)

4. 4. 3. La nécessité d'oublier la part obsédante du passé [p.300]  
La mémoire juive - La mémoire allemande.

4. 4. 4. Conclusion [p.303]

« La mémoire heureuse » (Paul Ricœur) - « Le miracle de la continuité » (Marc Augé).

#### **4. 5. Conclusion [p.306]**

4. 5. 1. La question de la véritable fin de la guerre

4. 5. 2. Éloge de l'humain

### **5. RÉGINE ROBIN OU L'ESTHÉTIQUE DE L'ABSENCE COMME TENTATIVE DE REPRÉSENTATION DE LA SHOAH [p.310]**

**5. 1. Introduction : la question de la représentation de la Shoah chez Régine Robin [p. 310]**

**5. 2. Le plein de la parole / le vide des origines. Un membre de la famille littéraire de Régine Robin : Georges Perec [p.321]**

5. 2. 1. Introduction : « Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même... » (Perec) [p.321]

5. 2. 2. Hypermnésie [p.325]

5. 2. 3. L'espace [p.343]

5. 2. 4. Le réaménagement mémoriel – Le je / jeu autobiographique [p.362]

5. 2. 5. Conclusion : l'identification [p.375]

### **5. 3. L'œuvre de Jochen Gerz et l'exemple des contre-monuments** [p.381]

5. 3. 1. Introduction : *Le monument vivant de Biron*. Présentation de Jochen Gerz et des contre-monuments. Les dilemmes de la représentation monumentale dans le cas de la Shoah. [p.381]

5. 3. 2. *Monument contre le Fascisme. Monument contre l'orgueil et le Racisme*. [p.388]

5. 3. 3. Conclusion : les limites des contre-monuments selon Régine Robin. [p.398]

### **5. 4. L'œuvre de Claude Lanzmann ou la centralité de la question de l'image dans la représentation de la Shoah. D'une opposition esthétique avec Steven Spielberg et Jorge Semprun** [p.399]

5. 4. 1. *Shoah* [p.399]

5. 4. 2. *Schindler's list* [p.402]

5. 4. 3. *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* [p.405]

5. 4. 4. *Survivors of the Shoah History Foundation* [p.407]

5. 4. 5. Jorge Semprun [p.407]

### **5. 5. Conclusion : Les lieux de mémoire** [p.409]

## **6. CONCLUSION** [p.412]

6. 1. Une difficile rencontre.

6. 2. Comment classer ces trois romancières ? L'écriture migrante, une notion floue et difficile à définir ; l'imaginaire de la survivance.

## **7. INDEX** [p. 417]

## **8. BIBLIOGRAPHIE** [p. 420]

## **9. MÉDIAGRAPHIE** [p. 434]

## 1. INTRODUCTION : Homogénéité, hétérogénéité, universalité.

Il est question de trois auteurs contemporains au profil ressemblant. En effet, ce sont des femmes qui, à un moment donné de leur vie, ont décidé de s'expatrier et d'aller vivre au Québec. Une fois arrivées dans ce nouveau pays, elles commencent à écrire : romans, nouvelles, essais... Leur vie, et parfois leurs écrits, sont imprégnés par une source géographique identique, une semblable source d'inspiration : la Pologne. Chez ces trois écrivains, lorsqu'il est question de la Pologne, il s'agit tout particulièrement de celle de la Seconde Guerre mondiale et de celle de l'immédiate après-guerre. Elles font alors ressurgir dans leurs œuvres le profond impact qu'ont eu sur elles les deux régimes totalitaires les plus meurtriers du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir le nazisme et le communisme. Toutes trois enfants blessés de la guerre, lestées par un passé où la mort l'emporte, elles tentent, chacune à leur façon, de livrer aux lecteurs une écriture vivante : pour Alice Parizeau, il semble que le moteur de son écriture soit l'engagement ; pour Tecia Werbowski, la force vive de son écriture est, sans aucun doute, la quête de la résolution traumatique ; pour Régine Robin, la ligne directrice de son œuvre disparate est la recherche d'une nouvelle esthétique dans la représentation de la Shoah.

D'un premier abord, présentées ainsi, elles ne semblent pas se différencier de ces auteurs qui, depuis une vingtaine d'années environ au Québec, sont appelés « écrivains migrants » : effectivement nées ailleurs, elles écrivent au Québec. C'est pour cette raison qu'elles sont recensées par Daniel Chartier dans le *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800-1999*<sup>1</sup> : « Plus de six cents écrivains et écrivaines ont en commun de répondre aux trois critères suivants : être né à l'étranger ; avoir vécu au Québec dans l'intention d'y habiter ; avoir publié au moins une œuvre »<sup>2</sup>. Daniel Chartier recense la plupart des auteurs émigrés depuis 1800. Cependant, l'appellation « écriture migrante » commence à réellement connaître ses heures de gloire au milieu des années quatre-vingt tant il est vrai que le devant de la scène littéraire québécoise est envahi par des écrivains d'origine étrangère qui apportent de toutes nouvelles thématiques se différenciant, notamment, par la mise à l'écart du projet nationaliste. Ces écrivains parlent, entre

---

<sup>1</sup> Daniel Chartier, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800-1999*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2003.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 9.

autres, de leur culture d'origine ; de leur pays natal ; de leur facile, difficile, voire impossible intégration dans leur nouveau pays d'accueil ; du choc culturel ; de la découverte de l'autre ; etc. Alice Parizeau en 1987 avec *Rue Sherbrooke Ouest*, Tecia Werbowski en 1984 avec *Bitter Sweet Taste of Maple* et Régine Robin en 1983 avec *La Québécoise* n'échappent pas à ces questionnements identitaires dus à l'exil. Il y a une vingtaine d'années, l'expression d'écriture migrante tentait, avec succès, de canaliser un vaste ensemble d'écrivains dont la mémoire culturelle se différenciait de celle du Québec, mais qui finissait par rejoindre cette dernière par le biais du thème littéraire, par exemple, de la rencontre.

Il est important de rappeler ici que la devise du Québec est « Je me souviens » et que la mémoire, notamment des origines françaises, est un des éléments clés dans la construction culturelle, symbolique, du Québec — elle est, notamment, ce qui permet(tait ?) à ce dernier de se différencier du Canada anglophone.

Or, aujourd'hui, alors que ce courant littéraire d'écriture migrante a gagné en ampleur, qu'il met dans une même catégorie des écrivains aux origines disparates et aux styles parfois complètement opposés, qu'il comptabilise des auteurs ayant dépassé l'expérience migratoire, qu'il reflète une situation similaire dans d'autres pays, que faire de cette appellation dans les lettres québécoises ?

Prenons Alice Parizeau, Tecia Werbowski, Régine Robin. Malgré certaines ressemblances, des différences majeures les séparent, ou les individualisent fortement. Alice Parizeau et Tecia Werbowski sont nées toutes les deux sur le sol polonais (ce qui n'est pas le cas de Régine Robin née en France), ce qui implique pour ces deux femmes la traversée des langues. En effet, la première écrit en français. La seconde écrit ses œuvres en anglais, parfois en polonais — œuvres qui sont alors traduites en français (traductions révisées par l'auteur). Il est intéressant de noter que depuis que ses romans sont traduits en français, Tecia Werbowski touche dorénavant un public francophone ; elle est désormais considérée comme un auteur migrant du Québec : en effet, dans le répertoire des *Romanciers immigrés : biographies et œuvres publiés au Québec entre 1970 et 1990*<sup>3</sup>, dressé par Denise Helly et Anne Vassal, Tecia Werbowski y est étrangement absente alors que Régine Robin et Alice Parizeau y figurent.

---

<sup>3</sup> Denise Helly et Anne Vassal, *Romanciers immigrés : biographies et œuvres publiés au Québec entre 1970 et 1990*, Montréal, CIADEST, 1993.

En outre, Alice Parizeau, Tecia Werbowski et Régine Robin déploient, dans l'ensemble de leur univers littéraire, une mémoire de la destruction, et qui plus est une destruction qui a spécifiquement eu lieu sur le sol européen — or, force est de constater que ce n'est pas une mémoire propre au Québec. Ce dernier développe davantage une mémoire collective de la survivance, de la (re)construction : peut-être, d'ailleurs, est-ce cette même fantasmagorie très positive qui a attiré des femmes au passé blessé comme nos trois romancières ? peut-être que grâce à ce pays, grâce à l'écriture née dans ce pays, ces personnalités ont-elles pu penser/panser leurs plaies ?

Ainsi, les mémoires d'Alice Parizeau, de Tecia Werbowski, de Régine Robin, mises en scène dans leurs fictions, heurtent celle du Québec : elles sont bel et bien différentes. Elles heurtent d'autant plus la mémoire québécoise que cette dernière, comme nous l'avons formulé précédemment, est un enjeu crucial pour le Québec (elle rejoint des problèmes identitaires, politiques et historiques cruciaux). La création d'un courant littéraire d'écriture migrante — la nomination permettant l'intégration aisée des différences littéraires — ne peut résoudre à elle seule l'une des questions fondamentales qui se posent : que doit faire le Québec d'une mémoire importée qui n'est pas historiquement la sienne ? C'est en cela, à notre sens, que l'écriture migrante est porteuse de certains paradoxes.

Le choix d'Alice Parizeau, Tecia Werbowski et Régine Robin s'explique par le fait que ces auteurs présentent à la fois des ressemblances et des différences dans une problématique générale qui pourrait être la représentation de la mémoire blessée d'origine polonaise du Québec. Mais par ailleurs, ce choix valide et déconstruit tout à la fois le paradigme d'écriture migrante, ce qui démontre la complexité de ce courant littéraire. Enfin, si Alice Parizeau, Tecia Werbowski et Régine Robin sont présentées dans cet ordre dans l'ensemble de ce travail, c'est sans doute qu'au fur et à mesure de ces explorations littéraires le lien avec l'écriture migrante est de plus en plus brouillé. En apparence, Alice Parizeau représente l'équilibre réussi entre l'intégration et le souvenir parce qu'elle est un auteur de romans à trame québécoise et polonaise, parce qu'elle est une indépendantiste convaincue ainsi qu'une anticommuniste fervente. Tecia Werbowski, écrivain polyglotte, brouille, à moins qu'elle ne les élargisse, les pistes qui balisent l'écriture migrante. Régine Robin est sans doute le cas le plus complexe car elle a été une des initiatrices de ce courant d'écriture migrante et *La*

*Québécoise*, au début de sa publication, a été lu en tant que roman phare de cette mouvance littéraire. Or, à le relire aujourd'hui, avec le recul que permet une lecture actuelle, ce roman apparaît sous le jour d'une relation complexe avec l'événement historique traumatisant. De plus, son œuvre, généralement truffée de références à d'autres artistes, achève soit d'accréditer l'appellation d'écriture migrante en confirmant que ce type d'écriture n'en finit pas de trouver ses racines dans d'autres ramifications lointaines, soit de conforter cette œuvre dans l'idée que la création se nourrit de tout.

Et si la catégorie d'écriture migrante pouvait être dépassée ? Et s'il s'agissait tout simplement de lire des écritures nées au Québec et porteuses de blessures profondes nées ailleurs ? Et s'il était question d'exils, de séparations, de traumatismes historiques, de recherches d'identité ? Au fond, tant de thèmes qui nous parcourent, nous traversent au plus profond de l'âme, intimement, personnellement, à des moments différents de nos vies. Et si la force de l'écriture était de ne pas se limiter à des catégories ? Bien que les livres d'Alice Parizeau soient en rapport avec le communisme soviétique, ils sont avant tout le reflet de l'engagement en littérature ; bien que les œuvres de Tecia Werbowski et de Régine Robin soient en relation étroite avec le drame spécifique de la Shoah, elles peuvent conduire à réfléchir sur la résolution du drame historique et elles peuvent amener à s'interroger sur la représentation de l'extrême, alors que nos époques actuelles regorgent de tant de violences — violences aujourd'hui en prise directe sur le visuel.

## **2. LA PROBLÉMATIQUE DE L'ÉCRITURE MIGRANTE**

### **2. 1. Introduction :** L'inscription du thème de l'exil dans les parcours biographiques d'Alice Parizeau, Régine Robin, Tecia Werbowski ; naissance et dénomination de l'écriture migrante.

Que l'exil apparaisse comme un des éléments nodaux de l'imaginaire d'Alice Parizeau, de Régine Robin ainsi que de Tecia Werbowski n'est pas sans rapport avec le parcours biographique de chacune d'entre elles — parcours marqué à plus d'un titre par l'exclusion et l'étrangeté. En effet, nos trois romancières se sont vues, au cours de leur existence, marginalisées voire déracinées. Dès leur plus jeune âge, elles vont faire la douloureuse expérience de la guerre, celle de 1939-1945 : se cachant, fuyant ou combattant, elles vont être confrontées, très tôt, à deux des systèmes politiques totalitaires les plus meurtriers du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir le nazisme et le communisme. Ces partis, qui avaient pour idéologie la création d'un nouvel homme — l'aryen et le communiste —, ont stigmatisé et exclu toute personne qui s'écarterait de cette « norme » : les Juifs, les homosexuels, les Tziganes, les handicapés, les intellectuels et les libres penseurs, les bourgeois, entre autres, ont été les victimes désignées et broyées par ces régimes.

De confession judaïque, Régine Robin et Tecia Werbowski ont été mises, à ces époques, au banc de leur société. Quant à Alice Parizeau, issue d'une famille d'aristocrates et combattante dans l'AK (l'armée de libération de la Pologne), elle a été élevée au rang d'ennemie de la patrie par les communistes — il est à noter qu'après la publication de certains de ses romans au Québec, son visa pour la Pologne lui sera à maintes reprises refusé, ce qui l'empêchera de se rendre dans son pays natal, et ses livres subiront la censure communiste. Non seulement ces femmes ont été traitées d'indésirables par ces régimes mais en outre, ces derniers, en raison de leur violence, ont transformé le pays d'attache de chacune en terre étrangère. En effet, comment appréhender, comprendre, accepter l'expérience des camps et des goulags en tant qu'européennes dans les années 60 ? Comment faire la jonction entre une Europe au passé éclairé, cultivé, accueillant et une Europe s'extirpant difficilement des lendemains dévastateurs de la Seconde Guerre mondiale ? Est-ce parce qu'elles sont les enfants d'une Europe tragiquement meurtrie qu'elles décident, chacune, vers cette époque, d'émigrer vers le pays



neuf, le pays des possibles, l'Amérique du Nord ? Chacune aurait répondu que c'est le fruit d'un hasard — un parent déjà installé là-bas, un poste d'université offert... Toujours est-il que cet exil géographique vers le Québec va se doubler d'une migration langagière pour deux d'entre elles : Alice Parizeau et Tecia Werbowski ont pour langue maternelle le polonais, elles sont donc obligées de pratiquer couramment de nouvelles langues à leur arrivée au Canada afin de s'intégrer — le français pour la première ; l'anglais et le français pour la seconde. Seulement, comme le soulignent Clément Moisan et Renate Hildebrand dans *Ces étrangers du dedans*, « le Québec fait partie d'une Amérique 'étrangère' »<sup>4</sup>. Car, le Québec est un sol doublement étranger pour ces trois femmes : certes, elles subissent le choc culturel américain, mais elles sont également confrontées aux origines françaises de cet État canadien. Racines françaises, présent canadien, voisin américain, la recherche identitaire québécoise, comme on le sait, est loin de se présenter comme évidente. S'agit-il là aussi d'un hasard si ces trois européennes se sont installées dans la partie nord-américaine où les racines européennes sont encore les plus visibles ? En tout cas, leur exil géographique, qui dure jusqu'à aujourd'hui, fait de leur sol natal, comme dans toute migration où l'écartèlement entre deux univers est de mise, un pays étranger.

Québécoises d'adoption, exerçant chacune des métiers différents, elles développeront leur vocation d'écrivain outre-Atlantique. Est-ce également un heureux hasard si c'est dans l'éloignement que leur penchant pour l'écriture s'épanouit... ? Toujours est-il qu'elles vont pratiquer un métier, il est question ici bien sûr du métier littéraire, considéré comme marginal pour nos sociétés. Ces trois femmes vont donc maintenant pénétrer dans le pays étranger de l'imaginaire. Leurs livres, qui décrivent des exils à la fois intérieurs et géographiques, mettent principalement en scène des héroïnes. Très sensibilisées par la cause féminine, nos auteurs seront témoins et actrices, à des degrés divers pour chacune d'entre elles, des revendications féministes des années 1970, afin que leur corps, leurs choix de vie, leur place dans la société ne soient plus considérés comme des pays étrangers mais comme des composantes essentielles, fondamentales et actives de leur environnement. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que, dans l'histoire littéraire québécoise, le vocabulaire issu des livres de la période féministe ne sera

---

<sup>4</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2001, p. 83.

pas sans rappeler celui de la production de la littérature dite migrante, mais c'est dans une partie ultérieure que nous reviendrons sur ces similitudes langagières et stylistiques afin de mettre en place l'idée que l'écriture féminine engagée, en un mot féministe, en brisant l'identité homogène de l'identité québécoise de l'époque, a permis à l'écriture migrante de s'installer dans le courant de l'histoire littéraire du Québec. Des combats ou des situations plus personnels, qui sont anecdotiques pour notre problématique (comme la maladie pour Alice Parizeau ou encore son combat pour les enfants maltraités ; ou la construction d'un foyer monoparental pour les deux autres femmes), accentuent ce sentiment que nos trois auteurs n'ont pas cessé de côtoyer, tout au long de leur vie, de leur plein gré ou non, nombre de pays, réels ou affectifs, situés à l'étranger, de l'autre côté.

Ce marqueur d'étrangeté si ancré dans leur identité et dans leurs productions littéraires, leur nationalité dite « néo-québécoise » les classent aujourd'hui dans l'histoire littéraire québécoise à l'intérieur du courant actuel et très en vogue de l'écriture migrante. Cette expression est couramment attribuée à un écrivain et linguiste lui-même néo-québécois, Robert Berrouët-Oriol, qui l'emploie dans un article intitulé « Effet d'exil » et publié dans la revue, non moins métisse et transculturelle, *Vice Versa*, en 1986<sup>5</sup> :

Dans la perspective historique qui est la nôtre, nous croyons pouvoir parler au singulier d'écriture *immigrante* et d'écriture *migrante*, étant donné que ces qualificatifs recouvrent plusieurs écritures dont le facteur commun [...] et nos analyses des œuvres, permettent de les rassembler. Dans *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu parle d'*écritures migrantes*, au pluriel, car il ne traite que de certaines œuvres dont il tire des caractéristiques qui les rassemblent également sous le rapport de l'écriture. Dans la généralisation que nous faisons, qui découle d'un caractère unificateur d'une série d'écritures correspondant à une période, nous n'induisons pas qu'il n'y aurait qu'une écriture

---

<sup>5</sup> Robert Berrouët-Oriol, « Effet d'exil », in *Vice Versa*, décembre 1986-janvier 1987, p. 20-21. Il existe d'autres études de la part de cet auteur faites sur le sujet dont notamment celle-ci : Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », in *Québec Studies*, n° 14, 1992, p. 12.

(migrante ou immigrante), mais que l'écriture, migrante ou immigrante, est multiple, nombreuse et plurielle.<sup>6</sup>

Le syntagme « écriture migrante » a donc pour antécédent sa forme mise au pluriel (employée notamment par Pierre Nepveu<sup>7</sup> comme le signale dans la précédente citation Robert Berrouët-Oriol ainsi que par Fulvio Caccia<sup>8</sup>) ou encore l'expression « écriture immigrante », elle-même issue de « culture immigrée » employée par Marco Micone ou de « parole immigrée » utilisée par Régine Robin. Dans l'entrevue qu'il accordait en 1985 à Fulvio Caccia, l'auteur d'origine italienne, Micone, précisait le sens qu'il donnait alors à l'appellation « culture immigrée » :

La culture immigrée est un concept qui repose sur trois axes. *L'expérience du vécu en pays d'origine*, c'est-à-dire tout ce que les immigrés ont vécu avant de venir au Québec. On s'apercevra ainsi que ces immigrés proviennent de pays qui ont connu et qui connaissent parfois le fascisme [...]. Le deuxième axe, c'est *l'expérience de l'émigration-immigration*. C'est-à-dire le processus de déracinement, cause d'insécurité et donc de problèmes tant au plan psychologique que social. [...] Le troisième axe sur lequel repose la culture immigrée, c'est *le devenir québécois*, avec toutes les difficultés d'adaptation que cela comporte.<sup>9</sup>

Dans nombre d'ouvrages littéraires, ces trois axes seront exploités avec pour thèmes récurrents celui de l'arrivée en ville, celui de la nostalgie, et enfin celui de l'intégration (possible ou non) dans le nouveau pays d'accueil. Dans *La Québécoise*, avec un style heurté, Régine Robin développe à l'envi toutes ces thématiques et souhaite cerner au plus près la parole immigrante :

La parole immigrante inquiète. Elle ne sait pas poser sa voix. Trop aiguë, elle tinte étrangement. Trop grave, elle déraile. Elle dérape, s'égare, s'affole, s'étirole, se reprend sans pudeur, interloquée, gonflée ou exsangue tour à tour. La parole immigrante dérange. Elle déplace,

---

<sup>6</sup> Robert Berrouët-Oriol cité par Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, op. cit., p. 142.

<sup>7</sup> Voir Pierre Nepveu, « Écritures migrantes », *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999, pp. 197-210.

<sup>8</sup> Voir Fulvio Caccia, « 'Les écritures migrantes' piégées par le 'différentialisme' », in *Québec-Canada. Cultures et littératures immigrées, Neue Romania* (Berlin), n° 18, 1977.

<sup>9</sup> Marco Micone, cité par Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 143.

transforme, travaille le tissu même de cette ville éclatée. Elle n'a pas de lieu. Elle ne peut que désigner l'exil, l'ailleurs, le dehors. Elle n'a pas de dedans. Parole vive et parole morte à la fois, parole pleine. La parole immigrante est insituable, intenable. Elle n'est jamais où on la cherche, où on la croit. Elle ne s'installe pas. Parole sans territoire et sans attache, elle a perdu ses couleurs et ses tonalités. On ne peut pas l'accrocher. Parole fêta, parole bagel, parole pistache, parole poivron, parole cannelle, elle a perdu sa langue et ses odeurs.<sup>10</sup>

Dans la postface du roman, intitulée « De nouveaux jardins aux sentiers qui bifurquent » (avec une référence plus que marquée à l'écrivain cosmopolite Borges<sup>11</sup>), l'auteur parle de l'écrivain émigrant et du roman ethnique dans lesquels elle se reconnaît, elle et son travail, tout en mettant en garde le lecteur contre une éventuelle ghettoïsation de ces nouvelles écriture et inspiration québécoises.

Le tâtonnement quant au choix d'une seule appellation, l'hésitation actuelle entre « littérature migrante » et/ou « écriture migrante », montre à quel point il a été difficile de laisser une place à ce nouveau souffle littéraire, à quel point il n'a pas été aisé (à quel point il n'est pas aisé...) de le cerner, de le reconnaître, de le faire émerger. La difficile dénomination semble aussi montrer que certains paradoxes minent ce courant littéraire, mais nous reviendrons sur ces derniers ultérieurement. Par ailleurs, chaque appellation renvoie à un moment précis de la perception de ce nouveau courant littéraire à des époques données ; elle est le reflet de la société qui l'emploie. Ainsi, chaque expression citée jusqu'à présent témoigne d'une évolution de ces écritures migrantes — évolution qui nous paraît plus que fondamentale et que nous résumerons ultérieurement — jusqu'à leur acceptation définitive d'aujourd'hui, acceptation qui oscille encore entre « littérature » et « écriture » en fonction du critique, de l'écrivain qui l'emploie. Selon Clément Moisan et Renate Hildebrand :

L'écriture *immigrante* a pris le nom d'écriture *migrante* au milieu des années 1980 et dans les années 1990. Sous l'impulsion d'une critique de plus en plus attentive à ce phénomène et à des chercheurs universitaires, dont Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Simon Harel,

<sup>10</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, Typo, 1993, pp. 204-205.

<sup>11</sup> Voir la nouvelle de Jorge Luis Borges, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », *Fictions*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1996, pp. 91-104.

Régine Robin, l'expression a pris forme, s'est définie, a été systématisée. Depuis, on ne parle plus que de *littérature migrante*, qui pose d'ailleurs le problème de savoir s'il s'agit ou non d'une « littérature » autre que québécoise. Désormais, le terme *migrant(e)s*, désignant ceux qu'on appelait immigrants, mais plus communément appliquée à *écriture*, dénoue l'ambiguïté de son application à *littérature*. Il met le doigt sur des œuvres qui ont à faire avec l'ensemble de la production littéraire québécoise, dont elles sont une partie constituante.<sup>12</sup>

Il n'est pas si sûr que le terme d' « écriture » préféré ici par les deux critiques au terme de « littérature » désamorce à ce point le problème de la ghettoïsation qui a guetté, ou guette encore, ces nouveaux styles ; mais nous reviendrons sur ce point au moment opportun. « Littérature », « écriture », « roman », « parole », « métisse », « émigré », « immigrant », « migrant », « ethnique », accordés au singulier ou au pluriel, tentent de cerner, malgré toutes les apories qui habitent ce nouveau paradigme littéraire, une nouvelle force créatrice, qui contraste sans aucun doute avec toutes les thématiques jusque-là développées dans et par la littérature québécoise (notre premier chapitre sera consacré aux nombreux facteurs qui ont amené à la naissance de l'écriture migrante). L'écriture migrante fait aujourd'hui partie, sans conteste, de l'histoire littéraire québécoise comme le prouvent de nombreux chercheurs et critiques qui se sont penchés sur le problème en question (à commencer par Régine Robin, Sherry Simon, Pierre Nepveu, Simon Harel...), comme le prouvent de multiples anthologies qui intègrent ces nouvelles créations (Réjean Beaudouin dans *Le roman québécois*<sup>13</sup> intitule la partie qui concerne ces dernières « Le même et l'autre » ; Yannick Gasquy-Resch dans l'ouvrage *Littérature du Québec*<sup>14</sup>, publié sous sa direction, a rédigé le chapitre portant sur « Écritures migrantes » ; dans *Littérature québécoise. Des origines à nos jours*<sup>15</sup> apparaît une sous-section nommée « La littérature migrante », etc.), comme le prouve la pléthore de maisons d'édition qui s'est spécialisée dans la publication d'auteurs immigrants (dont Guernica, Les Allusifs

<sup>12</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 54.

<sup>13</sup> Réjean Beaudouin, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991, pp. 75-85.

<sup>14</sup> Yannick Gasquy-Resch [sous la direction de], *Littérature du Québec*, EDICEF, AUPELF/UREF, 1994, pp. 235-241.

<sup>15</sup> Heinz Weinmann et Roger Chamberland [sous la direction de], *Littérature québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1996, pp. 278-303.

— qui publient actuellement les œuvres de Tecia Werbowski) ou qui a publié plusieurs de leurs ouvrages (comme XYZ chez qui Régine Robin a publié *L'immense fatigue des pierres* ; XYZ qui est également l'éditeur de Simon Harel pour son ouvrage collectif *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires* ; les éditions Pierre Tisseyre qui ont édité la plupart des ouvrages d'Alice Parizeau ; etc.), comme le prouve la naissance de revues, naissance avortée ou réussie, qui traitent du métissage, de la pluralité culturelle à savoir *Dérives*, *Moebius*, *La parole mètèque*, *Humanitas* et bien sûr *Vice Versa* dans laquelle Régine Robin aura été auteur de nombreux articles.

Selon nous, il est très intéressant d'aborder par le biais de l'écriture migrante les œuvres d'Alice Parizeau, Régine Robin et Tecia Werbowski, car chacune d'entre elles va se trouver être la représentante d'un courant particulier de cette écriture à des moments donnés de l'histoire littéraire du Québec. Non seulement leurs œuvres vont éclairer le cheminement de cette nouvelle écriture mais, en retour, l'étude de cette dernière va aider à pénétrer leurs univers littéraires. Nous verrons que l'œuvre d'Alice Parizeau, datant principalement des années 1970-1980, va être absorbée, happée par le projet nationaliste qui cristallise le Québec d'alors. En revanche, *La Québécoise*, publié trois ans après l'échec du référendum de 1980, va propulser Régine Robin comme chef de file et représentante de cette nouvelle écriture qui n'attendait qu'à s'éclore et à être reconnue. Aujourd'hui, l'œuvre de Tecia Werbowski pose de nouveaux défis à l'histoire littéraire québécoise — défis qui sont, à une autre échelle, ceux de l'ensemble de la société québécoise : écrites à l'origine en polonais ou en anglais, ses œuvres sont traduites en français et publiées initialement par une maison d'édition française, Actes Sud, puis actuellement par une jeune maison d'édition québécoise, Les Allusifs, alors que leur auteur, Tecia Werbowski, partage son temps et ses lieux de résidence entre le Québec (Montréal) et la Tchécoslovaquie (Prague). Il nous semblera alors pertinent de citer le découpage proposé par Clément Moisan et Renate Hildebrand qui, afin de saisir au mieux l'histoire de l'écriture migrante au Québec, proposent ce parcours : l'uniculturel [1937-1959] ; le pluriculturel [1960-1974] ; l'interculturel [1975-1985] ; le transculturel [1986-1997]. Il sera également intéressant de se poser la question que rédigent les deux universitaires :

« comment ce nouvel élément 'ethnoculturel', qui vient s'ajouter, transforme et modifie le système lui-même tout entier ? »<sup>16</sup>.

Au fond, interroger ce paradigme d'écriture migrante, revient sans doute à se poser la question suivante, à l'instar de Salman Rushdie qui, dans un tout autre contexte, celui des *Patries imaginaires*, écrit : « comment construire un monde nouveau, 'moderne', à partir d'une civilisation ancienne, hantée par les légendes, une vieille culture que nous avons introduites au cœur d'une plus récente. »<sup>17</sup> C'est ici que le lien se fait avec nos prochaines grandes parties, car celles-ci mettent à jour les inspirations premières de nos auteurs, leurs modèles (littéraires ou non) sous-jacents à leur expérience migratoire, leurs intertextualités latentes et ramifiées : racines européennes pour Régine Robin qui plongent dans une mémoire et une culture française (références à Georges Perec), allemande (Jochen Gerz), juive ashkénaze ou encore tchèque (Kafka) ; racines russes pour Teci Werbowski qui exaltent les œuvres de Nina Berberova ou de Gontcharov. Car, approfondir le cadre nord-américain et plus spécifiquement québécois de l'écriture migrante, c'est mettre à jour tout un héritage culturel dont il n'est pas possible que, intimement, l'auteur immigré se défasse : « Une lecture plus précise instruit que la fiction du déracinement [...] n'est que la reprise des mots premiers de l'enracinement [...] »<sup>18</sup> écrivent justement André Karátson et Jean Bessière dans leur introduction à *Déracinement et Littérature*. En cela, toutes ces références premières, qui conduisent elles-mêmes à bien d'autres chemins culturels, confèrent au paradigme d'écriture migrante toute l'amplitude qu'il contient en puissance. Il ne reste plus à l'histoire littéraire du Québec qu'à accepter son universalité, son autonomie complète par rapport à des visées jusque-là plus collectives, sans avoir peur de perdre cette spécificité québécoise qu'il lui semblait (ou non...) avoir tout juste acquise (conquise...) : « Imagine ce que serait la littérature québécoise si elle devenait simplement littérature, si elle se délestait, sans la nier pour autant, de son identité ethnique, [...] et si elle devenait vraiment un monde, un lieu d'où surgissent tous les points de vue et où s'exprime

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>17</sup> Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, Christian Bourgeois Éditeur, collection 10/18, 1993, p. 30.

<sup>18</sup> André Karátson et Jean Bessière, *Déracinement et Littérature*, Université de Lille 3, PUL, 1982, p. 9.

*en français la diversité en Amérique [...] »*<sup>19</sup>. Mais cette profonde mutation ne se fera pas sans difficulté et douleur (et même, est-il souhaitable que cela se fasse ?), car le Québec, en raison de son statut politique et de son histoire, plus que tout autre pays confronté à une ouverture géographique, politique, culturelle, économique comme c'est le cas à l'heure actuelle pour la plupart des pays industrialisés, a sans doute trop peur de se perdre en se déterritorialisant intellectuellement, culturellement trop et/ou trop vite.

Avant de pénétrer plus encore dans notre problématique de recherche, il est nécessaire de recadrer comment et pourquoi l'écriture migrante a pu naître et s'installer dans l'histoire littéraire du Québec et pour cela commencer par mettre en évidence la prégnance du thème de l'exil dans l'évolution des lettres québécoises car « *tout discours tenu sur l'étranger suppose que l'on interroge la valeur fondatrice, instauratrice du récit qui parle en son nom* »<sup>20</sup>.

## **2. 2. Homogénéité : Les facteurs d'inscription de l'écriture migrante dans l'histoire littéraire québécoise**

### **2. 2. 1. Facteurs littéraires**

Des États-Unis au Canada, en passant bien sûr par le Québec, l'Amérique du Nord est une terre de forte immigration qui s'est réalisée en des taux importants tout en se condensant sur seulement quelques siècles. Ainsi, par exemple, la seule période des années comprises entre 1896 et 1914, qui a déjà essuyé la vague fondatrice des colons français et britanniques, voit arriver au Canada, et ce en raison de la politique du Premier Ministre Wilfrid Laurier, trois millions d'immigrants, l'année record étant 1913 quand 400 000 nouveaux immigrants arrivent au Canada. « *De ces trois millions d'immigrants, 1 250 000 viennent d'Angleterre, 1 million des États-Unis et le reste 750 000, de l'Europe de l'est et de l'Europe centrale, dont l'Ukraine, la Pologne, la Roumanie et la Russie* »,

---

<sup>19</sup> Monique LaRue, *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Fides, Centre d'Etudes Québécoises (CETUQ), 1996, p. 28.

<sup>20</sup> Simon Harel [sous la direction de], *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ, 1992, p. 11.



précisent Clément Moisan et Renate Hildebrand<sup>21</sup>. Outre le flux de personnes d'origine anglaise ou française drainé par la colonisation, le Canada a toujours accueilli, et ce jusqu'à ce jour, bien d'autres nationalités. Nous nous permettons de citer ici à nouveau Clément Moisan et Renate Hildebrand<sup>22</sup> qui arrivent à rendre de manière frappante, en raison des chiffres qu'ils donnent, le paysage multiculturel de cette nation :

Si l'on remonte plus loin dans le temps, on constate qu'en 1871, 8% seulement de la population du Canada n'appartenait pas aux deux groupes fondateurs ; en 1971, un siècle plus tard, cette proportion était passée à 26%. Au recensement de 1991, la proportion des non-Britanniques et non-Français était près de 40%. En raison de la natalité plus importante des immigrants et de la dénatalité des Québécois, on prévoyait en 1997 que vers l'an 2000, 50% des élèves de la Commission scolaire de Montréal ne seront pas de descendance française. Mais déjà, dans certaines écoles de Montréal, la grande majorité des élèves, allant parfois jusqu'à 90% et plus, ne sont pas des Québécois de souche. Toutes les parties du monde y sont représentées et on y parle des dizaines de langues différentes.<sup>22</sup>

Ainsi, Français, Britanniques et bien d'autres nationalités sont venus, et viennent encore, peupler le Canada. Sur ces immigrations extérieures se greffent également et parallèlement tout un déploiement mobile intérieur du peuple Canadien français dans l'espace nord-américain :

Sur ce dernier point, les Canadiens français ont eux aussi subi l'exil autant intérieur qu'extérieur. Depuis environ 1840, ils ont constitué sur le continent une des diasporas les plus grandes, formant des communautés partout au Canada et dans le nord des États-Unis, surtout en Nouvelle-Angleterre. L'émigration et ses problèmes font partie de l'histoire du peuple canadien-français, un des plus mobiles en Amérique, des plus vagabonds, des plus migrants. Des familles entières sont parties de la Mauricie, de la Beauce, du Bas Saint-Laurent et se sont installées partout en Amérique du Nord pour créer

---

<sup>21</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 25. C'est nous qui soulignons.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

des paroisses qui ont formé à la longue des réseaux organisés et interreliés de Franco-Américains. L'écrivain Jack Kerouac est sans doute le plus connu de ces descendants, dont la mère ne parlait quasiment pas l'anglais, après une grande partie de sa vie passée à Lowell, Massachusetts. Les histoires de ces migrations, avec leur problème d'identité, de préservation de la culture nationale de départ, de la langue et de la religion catholique, ont circulé partout au Québec [...]. La question de l'immigration n'est donc pas étrangère aux Québécois, qui l'ont vécu comme immigrants venus de France, et comme migrants dans d'autres lieux de ce continent nord-américain où ils ont créé, de génération en génération, un vaste chaînon migratoire.<sup>23</sup>

Ainsi, à un mouvement colonisateur originel composé d'Anglais et de Français vont se greffer, au fur et à mesure, des flux migratoires d'horizons multiples et divers alors qu'une partie du peuple canadien français a continué, à des moments donnés, ses pérégrinations dans la vastitude du continent nord-américain. À ces exils géographiques se superpose un sentiment d'exil intérieur pour les Canadiens français qui, abandonnés aux Anglais par la mère patrie française lors du traité de Paris ratifié le 10 février 1763, vont se retrouver seul peuple parlant français, pratiquant la religion catholique dans un océan anglophone et à dominante protestante. On sait à quelles recherches identitaires et nationalistes, longues et tourmentées ainsi qu'avortées, si l'on songe à l'échec des référendums, ces particularités québécoises ont mené.

Tout ceci ne pouvait pas, ne peut pas être sans incidence sur le milieu des lettres. Et c'est pourquoi, à juste titre, Pierre Nepveu, dans son essai sur la *Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, identifie la thématique qui ne cessera de se déployer dans l'univers littéraire québécois : « une notion centrale qui, dans toute sa polyphonie, historique et métaphysique, réelle et mythique, objective et subjective, va maintenant servir de catalyseur pour cette sorte de réaction en chaîne qu'a été la naissance de la littérature québécoise moderne. Cette notion, c'est l'exil »<sup>24</sup>. L'essayiste a raison d'insister sur la dualité

---

<sup>23</sup> Ibid., pp. 293-294.

<sup>24</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999, pp. 46-47. C'est nous qui soulignons.

de cette notion : qu'elle soit géographique, économique, langagière, religieuse, intellectuelle, émotionnelle, c'est-à-dire à la fois extérieure et intérieure, elle n'en est que décuplée et omniprésente. Qu'elle soit métaphorique, principalement dans la dysphorie (la mort, la solitude, l'absence, la dépossession, la nostalgie), ou concrète (le sort minoritaire du Québec, et les conséquences qui découlent d'une telle situation), qu'on la repousse et la contre avec des thématiques telles que le pays, la nation, l'autonomie, ou bien qu'on l'accepte ou la subisse, elle va fortement contribuer à forger tout un imaginaire littéraire. De la folie du poète Nelligan<sup>25</sup> à l'exil réel parisien d'un autre poète, Octave Crémazie<sup>26</sup>, en passant par les cris poétiques de *L'homme rapaillé* de Gaston Miron<sup>27</sup>, jusqu'à l'aliénation urbaine décrite par la romancière Gabrielle Roy<sup>28</sup> dans *Bonheur d'occasion*, nous n'en finirions pas d'extraire des figures emblématiques de l'histoire littéraire québécoise qui illustrent, (d)écrivent, déclinent, dans tous ses états, l'exil.

Il est évident que la situation politique du Québec, à savoir la question nationale, est le doublon, le reflet, l'écho privilégié de la thématique de l'exil : « On peut soutenir que la littérature n'a pas affaire à la nation ; mais il est évident que la nation, elle, a affaire à la littérature »<sup>29</sup>, tels sont les mots datant de 1962, devenus célèbres, de l'essayiste Gilles Marcotte, mots que l'on peut rapprocher de ceux d'André Brochu, tirés d'un texte publié en 1961 : « Il est impossible, je crois, pour le romancier québécois actuel, d'éluder la question

<sup>25</sup> Émile Nelligan, 1879-1941. Lire le recueil *Poésies complètes 1896-1899*, Montréal, Fides, collection du Nénuphar, 1952.

<sup>26</sup> Octave Crémazie, 1827-1879 : « [...] de l'exil réel de Crémazie, on glisse insensiblement vers une acception purement métaphorique du terme, on entre dans un espace résolument fictionnel, histoire d'une 'sortie' hors du monde et hors de l'histoire, mythe d'une errance collective vers le pays du réel » note Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 49.

<sup>27</sup> Gaston Miron [1928-1996], *L'homme rapaillé*, Paris, Gallimard, 1999 [date de l'édition originale : 1970]. Voir, parmi tant de poèmes, celui, poignant, intitulé « Pour mon rapatriement », p. 87, compris dans la partie de « La vie agonique » qui a d'ailleurs pour phrases en exergue un vers de François Villon, « En mon pays suis en terre lointaine », et un de Louis Aragon, « En étrange pays dans mon pays lui-même » : « Homme aux labours des brûlés de l'exil / selon ton amour aux mains pleines de rudes conquêtes / selon ton regard arc-en-ciel arc-bouté dans les vents / en vue de villes et d'une terre qui te soient natales / je n'ai jamais voyagé / vers un autre pays que toi mon pays / un jour j'aurai dit oui à ma naissance / j'aurai du froment dans les yeux / je m'avancerai sur ton sol, ému, ébloui / par la pureté de bête que soulève la neige / un homme reviendra / d'en dehors du monde ».

<sup>28</sup> Gabrielle Roy [1909-1983], *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal Compact, 1993 [édition originale : 1945].

<sup>29</sup> Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, cité par Laurent Mailhot, « La question nationale », in *Littérature du Québec*, op. cit., p. 151.

nationale »<sup>30</sup>. Avec la Révolution tranquille, dont l'événement déclencheur est l'accession au pouvoir, en juin 1960, du Parti libéral alors dirigé par Jean Lesage, la question nationale bat son plein, et ce jusque dans les années 1980-1990 (avec le premier référendum sur la souveraineté nationale du Québec se déroulant le 20 mai 1980 et le second datant du 30 octobre 1995 — tous deux sont finalement remportés par les fédéralistes) : on insiste beaucoup, à l'époque, sur l'ambiguïté, l'aliénation, le dédoublement de personnalité, la schizophrénie qui vont jusqu'à se lire sur le nom composé de « Canadien français » qui est, désormais, remplacé par le terme de « Québécois ». « *Le discours sur (et de) l'exil remplit dans le Québec de la Révolution tranquille la même fonction : il détermine le lieu imaginaire de la littérature québécoise et le champ de son écriture. Il ne suffit pas de dire que l'exil est une notion que l'on a appliquée à la littérature du passé, pour montrer ce qui lui manquait pour se réaliser. Avant 1960 : l'aliénation, l'absence ; après 1960 : le pays, l'enracinement* »<sup>31</sup>, précise Pierre Nepveu. Et même lorsque le Parti québécois, favorable à l'indépendance du Québec, mené par René Lévesque, accède au pouvoir provincial en 1976, l'écrivain Jacques Godbout résume par ces mots ce que beaucoup pensent : « *Nous sommes des demi-libérés* »<sup>32</sup>. Ducharme, Aquin, Blais, Tremblay, Carrier, Godbout bien sûr, et tant d'autres, tourneront donc autour de cette problématique avec, chacun, des univers littéraires et des mots qui leur sont propres.

Pierre Nepveu a raison d'insister sur le côté métaphorique de la notion d'exil (lire son chapitre qui s'intitule « L'exil comme métaphore ») qui, dans l'histoire littéraire québécoise, ne cessera de prendre des chemins indirects, sinueux, couverts et recouverts, cachés, cousus ou non de fil blanc, faufilés, bref, filés comme il se dit pour une métaphore. Ainsi, s'expliquerait, de manière facile mais somme toute révélatrice, la pléthore de héros et héroïnes appartenant au monde de l'enfance qui peuple l'imaginaire québécois : pensons aux personnages de Ducharme (tels que Iode Ssouvie de *L'Océantume*<sup>33</sup> ; Vincent des *Enfantômes*<sup>34</sup> ainsi que tant d'autres...), de Marie-Claire Blais (*Une saison dans la vie*

<sup>30</sup> André Brochu, *L'instance critique*, cité par Réjean Beaudouin, *Le roman québécois*, op. cit., p. 75.

<sup>31</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 53.

<sup>32</sup> Jacques Godbout cité par Laurent Mailhot, op. cit., p. 158.

<sup>33</sup> Réjean Ducharme, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>34</sup> Réjean Ducharme, *Les enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.

d'Emmanuel<sup>35</sup>), de Michel Tremblay bien sûr (voir l'ensemble des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*<sup>36</sup> avec l'enfant de la grosse femme et Marcel notamment), enfin, récemment de Gaétan Soucy (la fascinante *Petite fille qui aimait trop les allumettes*<sup>37</sup>). La liste est loin d'être exhaustive, si l'on songe également à l'univers de *L'amélanchier* de Jacques Ferron, etc.

Tous ces enfants, trop nombreux pour être insignifiants selon de nombreux critiques, sont susceptibles, lors d'une lecture simple et unilatérale, de pouvoir incarner ce pays qui n'a pas encore accédé à sa maturité, ce pays encore attaché à sa mère patrie, ce pays qui n'a pas l'autonomie de sa propre parole, ce pays aux souvenirs récents. Nous insistons sur le fait que ces romans sont loin de contenir cette seule signification, cette unique métaphore tant chacun de leur univers est particulier, original, riche, touchant, et qu'il propose des lectures bien multiples. Mais il est vrai que cette image enfantine incarne l'âge de tous les possibles, de tous les rêves, de la fronde qui se moque de toute autorité imposée, de la maturité à venir, de l'émancipation prochaine : « *Un pays, c'est plus qu'un pays et beaucoup moins, c'est le secret de la première enfance ; un longue peine antérieure y reprend souffle, l'effort collectif s'y regroupe dans un frêle individu ; il est l'âge d'or abîmé qui porte tous les autres, dont l'oubli hante la mémoire et la façon de l'intérieur de sorte que par la suite, sans qu'on ait à se rappeler, on se souvient par cet âge oublié* » découvre le lecteur de *L'amélanchier*<sup>38</sup>.

Jean-François Hamel, dans son étude intitulée « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », propose la lecture suivante, plus poussée et approfondie, de ces textes si particuliers de l'univers littéraire québécois :

À voir la profusion des références littéraires françaises ou européennes dans ces œuvres, il est aussi tentant d'y lire en filigrane [...] la

<sup>35</sup> Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Boréal Compact, 1991 [date de l'édition originale : 1965].

<sup>36</sup> Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [date de l'édition originale : 1978] ; *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Leméac, 1980 ; *La Duchesse et le roturier*, Paris, Grasset, 1984 [date de l'édition originale : 1982] ; *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, BQ, 1991 [date de l'édition originale : 1984] ; *Le premier quartier de la lune*, Montréal, BQ, 1993 [date de l'édition originale : 1989].

<sup>37</sup> Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal Compact, 2000 [date de l'édition originale : 1998].

<sup>38</sup> Jacques Ferron, *L'amélanchier*, cité par Jean-François Hamel, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de l'enfance chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », in *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, volume 4, n° 1, 2001, p. 106.

difficulté d'une littérature nationale qui cherche à se définir alors même qu'elle use d'une langue, le français, qui a déjà sa propre histoire sur un autre continent, alors que l'apprentissage du métier littéraire des écrivains d'ici s'est en grande partie effectué à partir des modèles de l'ancien monde. En second lieu se dégage aussi de ces œuvres l'allégorie d'une mémoire collective qui, lorsqu'elle se retourne à ses origines, à son enfance, y trouve une mémoire autre, celle d'une collectivité plus adulte, en l'occurrence celle de la France, plus largement de la vieille Europe. [...] Chose certaine, cette dialectique mémorielle est le signe d'un questionnement sur la filiation et l'ascendance. D'ailleurs, il ne serait pas faux ni purement métaphorique de dire que la collectivité québécoise, autrefois canadienne-française, n'a jamais eu d'enfance : comme d'autres anciennes colonies de peuplement, son enfance coïncide avec l'âge de raison d'un monde dont elle marquait l'exil en terre américaine.<sup>39</sup>

Chose curieuse, comme avec les écrits de migrants, ces textes, dont la narration est conduite par des enfants, sont travaillés de l'intérieur, de manière consciente et inconsciente tout à la fois, par la question des premières origines, du passé. Jean-François Hamel met en évidence le paradoxe entre la mémoire ancestrale que détiennent beaucoup de ces personnages enfantins et leur jeune âge qui rend cet abysse mnémonique impossible. Comme les protagonistes migrants, ils semblent détenir des mémoires multiples.

Avec ces œuvres, nous ne sommes donc pas si éloignés de la métaphore de l'exil : sinieuse, mutante, décrite de façon éloquente ou sous-jacente, acceptée ou récusée, elle va paradoxalement, servir de thème fondateur à la littérature québécoise. Il n'est donc pas si étonnant que le courant d'écriture migrante émerge depuis quelques années et s'insère dans l'histoire littéraire québécoise. Ce dernier est en parfaite harmonie avec une des préoccupations thématiques majeures qui a, jusque-là, habité beaucoup de textes québécois : comment s'intégrer dans un cadre nord-américain avec une origine autre (en l'occurrence, pour le Québec, européenne et plus précisément française) ? et quelles doivent être les modalités de cette intégration (se fondre, rester soi, récuser l'autre,

---

<sup>39</sup> Jean-François Hamel, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de l'enfance chez Emile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *op. cit.*, pp. 110-111.

l'accepter,...) ? comment se reconnaître (soi dans ce nouveau paysage ; entre membres d'une même communauté d'origine ; entre membres aux racines diverses ; etc.) ? C'est sans doute parce que le Québec porte toujours en lui, de manière vivace, la trace de ses origines françaises qu'il peut reconnaître dans son institution littéraire des parcours finalement similaires au sien — c'est du moins ce que développe, en partie, l'auteur d'origine italienne Fulvio Caccia lorsqu'il écrit : « *Bien qu'accentuant leur condition minoritaire, l'incapacité des québécois à recréer la totalité de la francité perdue sur le territoire américain est paradoxalement leur salut. Car cet échec garde ouverte la blessure originelle qui leur permet de reconnaître l'autre, d'être l'autre. L'inachèvement de la francité rend ainsi possible ce devenir-autre présent dans toute culture et dont il est le fondement véritable* »<sup>40</sup>.

La rencontre entre l'ancien immigrant français et le nouvel immigrant n'est sans doute pas aussi évidente, innée, que l'auteur le laisse entendre. Au fond, celui-ci, dans ce texte, prêche pour sa propre intégration, appelle à une reconnaissance des autres minorités qui peuplent le Québec en retraçant l'histoire québécoise dans la perspective d'une complémentarité à venir qui ne pourra que lui être bénéfique. Ainsi, la demande de certains auteurs migrants eux-mêmes est à prendre en compte dans l'émergence de l'écriture migrante au Québec : pour quelques-uns, elle fut un combat.

Le sentiment de reconnaissance fait partie intégrante de tout processus d'émigration-immigration, et ce, selon trois points de vue : ceux qui restent doivent intégrer le départ de celui qui sera l'étranger à venir — reformer une communauté avec un point de référence manquant ; celui qui part cherchera à se faire une place dans la nouvelle société, ce qui lui demande d'apprendre à reconnaître les codes de celle-ci qui lui sont *a priori* inconnus et difficiles d'accès et ce qui l'oblige à susciter, implicitement ou non, auprès de son entourage, une approbation favorable de ce qu'il est devenu, de cette nouvelle composante identitaire qu'il a su créer — refermer une ancienne communauté pour s'ouvrir à une autre ; ceux qui accueillent, positivement ou négativement, doivent composer avec ce nouvel élément — reformer une communauté avec un personnage

---

<sup>40</sup> Fulvio Caccia, « L'Altra Riva », in *Vice Versa*, n°16, octobre-novembre, 1986, p. 45.

supplémentaire. Celui qui bouge oblige son entourage de départ et d'arrivée et s'oblige lui-même à une réadaptation constante, à une réévaluation affective, économique, matérielle, morale, intellectuelle permanente : tout ceci est contenu en germe dans le mot de reconnaissance. Il s'agit bien de re-connaissance, et non tout simplement de connaissance, car pour le transfuge, il n'est pas question d'une naissance première, d'un apprentissage vierge de toutes références mais d'une seconde venue au monde. Et c'est ici que se joue le processus du choc culturel : la culture de l'avant rencontre, non sans lutte, la culture du nouveau présent.

Clément Moisan et Renate Hildebrand citent les propos révélateurs de l'écrivain Flora Balzano :

Tous les immigrants sont des écoliers, mais qui agissent dans les cadres d'une école de l'ailleurs. 'On veut apprendre, vite, vite, on sent qu'il faut se grouiller, on ne comprend pas tout, c'est dur pour l'orgueil, on rougit, on se dandine, on s'entortille, on s'excuse, on a de nouveau six ans, on entre en première année'. Il se produit un dédoublement du savoir, où l'un, le nouveau, reconnu et légitime, se superpose à l'autre, l'ancien, dépassé, obsolète, pour engendrer chez l'arrivant diverses réactions, de tâtonnement, d'hésitation, d'angoisse et d'étonnement.<sup>41</sup>

Cette demande de reconnaissance si cher à l'immigrant, à des échelles variables selon chacun, consiste soit à valoriser ce travail d'amalgame entre deux (ou plusieurs...) cultures, soit à insister sur sa culture d'origine soit, enfin, à récuser presque totalement celle-ci au profit de sa culture d'accueil :

En fait, l'écrivain immigrant se tient constamment sur la corde raide, selon les positions qu'il adopte en face de la société et du milieu où il agit. Ou bien, il se fait le porte-parole de sa communauté d'origine, position inconfortable en ce sens qu'elle fait de lui l'écrivain ethnique de service, ou encore le représentant d'une ethnicité institutionnalisée. Ou bien, il s'assimile à l'imaginaire de l'autre, de manière à gommer les différences et il risque de passer inaperçu. Ou bien, [...], il assume sa différence, mettant en relief les cultures auxquelles il appartient, celle de son origine et celle de son aire culturelle [...] dont il est le

---

<sup>41</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 233.



témoin. Ou bien, il se présente comme un mélange de cultures, un métis, le produit d'une somme intégrée de formes et d'imaginaires différents, et alors, il apparaît comme indifférencié. Bien sûr, aucun écrivain immigrant n'occupe jamais une seule de ces positions, qui d'ailleurs peuvent évoluer avec le temps et les circonstances, selon les positions et les changements d'option dans le champ littéraire. Les immigrants qui ont produit des œuvres durant trente ans et plus ont épousé des trajectoires qui ressemblent à des dérives. Encore une fois, chacun cherche à concilier des contraires, à trouver une certaine stabilité, souvent issue de compromis.<sup>42</sup>

Quelle que soit la position adoptée (l'assimilation, l'intégration, le rejet), il est certain qu'un nombre de plus en plus croissant et important d'immigrants venant prendre place dans la société va amener, par voie de conséquence, sur la scène littéraire de plus en plus d'écrivains aux origines autres que québécoises. Leur présence, de plus en plus forte, les conduit soit éventuellement à se regrouper (par origines, par affinités intellectuelles et artistiques, etc.) pour créer des lieux de parole qui leur sont propres (comme des revues...), soit à produire des créations qui déclarent leur différence. Des communautés, très fortes en nombre dans la Province du Québec, comme l'italienne (pensons à ce quartier montréalais surnommé la petite Italie...) ou l'haïtienne, ont donné beaucoup d'écrivains : Antonio D'Alfonso, Fulvio Caccia, Marco Micone, Lamberto Tassinari en ce qui concerne la première ; Joël Desrosiers, Gérard Étienne, Gary Klang, Dany Laferrière, Maximilien Laroche, Serge Legagneur, Émile Ollivier, Anthony Phelps, pour la seconde. C'est d'ailleurs Lamberto Tassinari, arrivé à Montréal en 1980 et né près de Florence en 1945, qui sera le directeur de la célèbre revue transculturelle née en 1983, *Vice Versa*. Pour lui, cette dernière, est non seulement un moyen d'expression qui permet à diverses communautés de s'exprimer publiquement sur leur « étrangeté », un moyen d'échange et de mutuelle compréhension, mais surtout elle a une visée politique claire et définie, une demande de reconnaissance, culturelle certes, sociétale également :

Ce projet se manifestera dans sa plénitude lorsqu'il investira la sphère politique et économique. Le transculturel travaille une gestion

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 154-155.

de la société dépourvue de discrimination car on ne pourra plus continuer à parler de culture comme dans une serre chaude sans aucun rapport avec la superstructure. Bien sûr, on nous donnera peut-être des subsides à cause de notre étiquette culturelle, mais il n'en demeurera pas moins que le discours transculturel est au fond un discours sur le pouvoir. À la limite, il remet en question le fonctionnement de la société [...]. Dans le projet transculturel, il y a cette charge subversive qui est le ferment de toute transformation.<sup>43</sup>

Car il ne faut pas se leurrer : la transculturalité n'est pas affaire que de culture, elle a à voir concrètement avec des projets de vie, des lois, un poids politique et économique... Ces mots de Tassinari datent de 1985 (ils proviennent d'une entrevue accordée à Fulvio Caccia, « Le projet transculturel », publiée dans le livre dont ce dernier est l'auteur *Sous le signe du phénix*), soit cinq ans après le référendum et deux ans après le texte emblématique de *La Québécoise* — cadrage chronologique nécessaire pour resituer les tensions de l'époque. Non pas que la question nationale n'intéresse pas les immigrants (Jacques Parizeau aux lendemains du Référendum de 1995 attribuait la mince défaite de l'option souverainiste au vote ethnique, « affaire Parizeau » qui fera couler bien de l'encre...), mais il est certain que la question de l'indépendance du Québec, d'autant plus vive à chaque référendum, se focalisait, principalement et à juste titre, sur tout ce qui concernait l'identité québécoise « pure souche », ayant pour conséquence de mettre en retrait d'autres voix comme celles des immigrants. Ainsi, entre la quinzaine d'années séparant les deux référendums, des manifestations innombrables (œuvres diverses, articles, revues, etc.) provenant d'écrivains et intellectuels migrants, et allant dans le sens d'une reconnaissance officielle de leur présence et préoccupations, vont voir le jour, comme le célèbre poème de Marco Micone, *Speak What*.

Né à Montelongo en 1945, l'écrivain et dramaturge italien Marco Micone émigre en 1958 à Montréal pour rejoindre son père déjà établi dans cette ville depuis sept ans. Très préoccupé par les marginalisations de la communauté italo-québécoise et par les profonds décalages (entre générations, dans l'identité individuelle...) que créent le processus d'immigration, il écrit une trilogie pour le

---

<sup>43</sup> Lamberto Tassinari, cité par Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 290.

théâtre : *Gens du silence* (1982) — pièce sur laquelle nous reviendrons ultérieurement —, *Addolorata* (1984) et enfin *Déjà l'agonie* (1988). En 1992, il publie des récits sous le titre *Le Figuier enchanté*. Mais avant ce texte, en 1991, il écrit un poème *Speak What*<sup>44</sup>, publié dans l'ouvrage dirigé par Norma Lopez-Therrien, *Lectures plurielles : coexistence et cultures*, qui est en fait la réécriture du poème de Michèle Lalonde, *Speak White*<sup>45</sup>, paru quant à lui en 1974 et qui dénonçait la domination du WASP (*White Anglo-Saxon Protestant* d'où le titre du poème) sur le Québécois. « Où la résistance politique et nationale des Québécois à l'Anglo-saxon trouve un écho dans la situation des immigrants par rapport aux Québécois »<sup>46</sup>, comme nous-mêmes nous l'avons déjà souligné auparavant à plusieurs reprises... Le « *what* », plus informel, plus interrogatif, plus indécis, a remplacé le « *white* », davantage ciblé et dénonciateur : que parler ? que construire ensemble ?... Voici la demande de reconnaissance adressée à l'ensemble des Québécois par Micone, demande tout à la fois touchante et dérangeante :

#### Speak What

Il est si beau de vous entendre parler  
de *La romance du vin*  
et de *L'Homme rapaillé*  
d'imaginer vos coureurs des bois  
et des poèmes dans leurs carquois

nous sommes cent peuples venus de loin  
partager vos rêves et vos hivers  
nous avons les mots  
de Montale et de Neruda  
le souffle de l'Oural  
le rythme des haïkaï

Speak what now

nos parents ne comprennent déjà plus nos enfants  
nous sommes étrangers à la colère de Félix  
et au spleen de Nelligan

<sup>44</sup> Voir la reproduction intégrale de ce poème dans la réponse que Micone adresse à Jacques Lanctôt, « Speak What. N'ayons pas peur des mots : Jacques Lanctôt m'accuse de plagiat », in *Le Devoir*, 12 janvier 1994, p. A-7.

<sup>45</sup> Michèle Lalonde, *Speak White*, Poème-affiche, Montréal, l'Hexagone, 1974. Reproduit dans *Défense et illustration de la langue française : suivi de Prose et poèmes*, préface de Jean-Pierre Faye, Paris, Seghers/Laffont, 1979, p. 37-40.

<sup>46</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 212.

parlez-nous de votre Charte  
de la beauté vermeille de vos automnes  
du funeste octobre

et aussi du Noblet  
nous sommes sensibles  
aux pas cadencés  
aux esprits cadenassés

Speak what

comment parlez-vous  
dans vos salons huppés  
vous souvenez-vous du vacarme des usines  
and of the voice des contremaîtres  
you sound like them more and more  
speak what now  
que personne ne vous comprend  
ni à St-Henri ni à Montréal-Nord  
nous y parlons la langue du silence  
et de l'impuissance

Speak what  
« productions, profits et pourcentages »  
parlez-nous d'autres choses  
des enfants que nous aurons ensemble  
du jardin que nous leur ferons

délestez-vous des traîtres et du cilice  
imposez-nous votre langue  
nous vous raconterons  
la guerre, la torture et la misère  
nous dirons notre trépas avec vos mots  
pour que vous ne mouriez pas  
et vous parlerons  
avec notre verbe bâtard  
et nos accents fêlés  
du Cambodge et du Salvador  
du Chili et de la Roumanie  
de la Molise et du Péloponnèse  
jusqu'à notre dernier regard

Speak what

nous sommes cent peuples venus de loin  
pour vous dire que vous n'êtes pas seuls<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Marco Micone, « Speak What. N'ayons pas peur des mots: Jacques Lanctôt m'accuse de plagiat », *op. cit.* C'est nous qui soulignons.

Cette litanie, qui implore de briser la chape de plomb silencieuse pesant sur les immigrants afin de libérer leur parole, n'est pas sans rappeler celle écrite par Régine Robin, approximativement dix ans auparavant, dans *La Québécoite* :

Quelle angoisse certains après-midi — Québécoité — québécoitude — je suis autre. Je n'appartiens pas à ce Nous si fréquemment utilisé — Nous autres — Vous autres. [...] L'incontournable étrangeté. Mes aïeux ne sont pas venus du Poitou ou de la Saintonge ni même de Paris, il y a bien longtemps. Ils ne sont pas arrivés avec Louis Hébert [...] Je n'ai pas d'ancêtres coureurs de bois [...]. Je ne sais pas très bien marcher en raquettes, je ne connais pas la recette du ragoût de pattes ni de la cipaille. Je n'ai jamais été catholique. Je ne m'appelle ni Tremblay, ni Gagnon. Même ma langue respire l'air d'un autre pays. Nous nous comprenons dans le malentendu. Je sors de l'auberge quand vous sortez du bois. Par-dessus tout, je n'aime pas Lionel Groulx, je n'aime pas Duplessis, je n'aime pas Henri Bourassa [...]. Je n'ai jamais vu la famille Plouffe à la télévision. [...] — à la recherche d'un langage, de simples mots pour représenter l'ailleurs, l'épaisseur de l'étrangeté, de simples mots, défaits, rompus, brisés, désémanés. [...] Je ne comprenais pas pourquoi des ventes sales, sinon qu'elles n'étaient pas le contraire des ventes propres. De simples mots ne cachant pas leur polysémie, à désespérer de tout. Je ne suis pas d'ici. On ne devient pas québécois. Prendre la parole, rendre la parole aux immigrants, à leur solitude. [...] — une parole autre, multiple. La parole immigrante comme un cri, comme la métaphore mauve de la mort, aphone d'avoir trop crié.<sup>48</sup>

Ce texte, beaucoup plus sur la défensive que le précédent, ne bénéficiait pas de l'ouverture qui s'est, en revanche, davantage installée lorsque Micone écrit son poème. Pour Robin, la mixité, le mélange ne semble pas encore pouvoir se réaliser; ce qu'implore et souhaite de son côté l'écrivain italien. Il semble que *La Québécoite* tente d'arracher un cri : passage typographiquement haché, phrases courtes, emploi fréquent de la forme négative, ton péremptoire. *Speak What*, par sa forme poétique, ses vers libres répétés, son désir de mélange et d'échanges (qui

---

<sup>48</sup> Régine Robin, *La Québécoite*, op. cit., pp. 53, 54, 55. C'est nous qui soulignons.

se lit bien avant les mots du poème dans la réécriture d'un texte québécois, celui de Michèle Lalonde), son ouverture sur de nombreuses nationalités, son côté épique (« *nous sommes cent peuples venus de loin* »), son rappel de la domination économique et verbale anglo-saxonne sur le Québec, implore, demande, appelle une reconnaissance. Dans une prochaine partie, au travers de l'étude de la thématique du silence dans divers écrits migrants (ceux de Micone et Robin bien sûr, mais également ceux d'Abla Farhoud...), nous constaterons une évolution de cette écriture : d'un mutisme forcé au plus beau des paradoxes littéraires (parler depuis l'impossibilité du dire), elle semble s'être détachée d'un assujettissement dû à la déclamation de revendications collectives pour naviguer vers une universalité beaucoup plus libre.

Dans l'apparition de cette nouvelle écriture migrante québécoise, il faut donc compter, en amont, sur les revendications formulées dans diverses œuvres et productions de ces auteurs qui appellent à une reconnaissance politique, économique, culturelle de leur présence de moins en moins insignifiante au fil des années. Mais ce facteur se conjugue à un autre qui permettra à la parole homogène portant principalement sur la question nationale québécoise de se fendiller et de s'ouvrir à l'autre quel qu'il soit : il s'agit notamment de l'éclatement du féminisme dans la littérature du Québec.

Féminité et migration s'entrelacent, dans les lettres québécoises, à plus d'un titre. En effet, dans un premier temps, nous allons voir que, dans l'homogénéité thématique des lettres québécoises, le féminisme a introduit de nouvelles inspirations, qui seront suivies chronologiquement par la vague des écrits migrants : ces derniers et les textes féministes déclinent toujours la thématique centrale québécoise — à savoir l'exil — mais, cette fois, exempte de la question nationale. Dans un second temps, il sera intéressant de relever que les œuvres d'écrivains migrants femmes (Monique Bosco, Ying Chen, Abla Farhoud, Régine Robin, Tecia Werbowski...) transmettent à leur tour, mais sans le côté très revendicatif du féminisme, une volonté de libérer la parole féminine. Enfin, dans un troisième temps, nous verrons que dans nombre de romans issus de l'écriture migrante (ceux de Naïm Kattan, Dany Laferrière, Alice Parizeau, Régine Robin, Tecia Werbowski...), la figure féminine, métaphore de la terre natale perdue et de la terre promise, occupe une place très centrale. Ainsi, sous l'impact du

féminisme, grâce aux romancières migrantes, avec les figures féminines des textes migrants, un Nouveau Monde s'ouvre dans l'histoire littéraire québécoise.

Clément Moisan et Renate Hildebrand, qui proposent, dans leur livre *Ces étrangers du dedans*, un découpage détaillé en quatre phases de l'écriture migrante (l'uniculturel ; le pluriculturel ; l'interculturel ; le transculturel), reconnaissent également les divisions chronologiques qu'opère Réjean Beaudouin dans son étude globale de l'histoire littéraire québécoise, *Le roman québécois*<sup>49</sup> :

*Le roman québécois*, de Réjean Beaudouin comprend un chapitre dont le titre indique déjà un changement de passage : « Le même et l'autre ». Le même, c'est le plaidoyer du texte national, fondé sur des coutumes acceptées en raison de leur origine commune et de leur similitude, dans une société homogène, patriarcale, catholique et rurale. Cet état d'esprit et de fait a été remplacé par un autre, vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, où les échanges avec le monde extérieur, des facteurs nouveaux comme le développement des moyens de communication, l'industrialisation, l'urbanisation et l'immigration ont modifié en profondeur une société traditionnelle, lui donnant un caractère pluriel, ouvert et métissé. L'auteur distingue trois étapes dans la découverte du visage de l'autre dans le roman québécois, ces étapes correspondant aux décennies 1960, qui révèle l'Amérindien (Yves Thériault), 1970, qui répand l'écriture féminine (Nicole Brossard, Yolande Villemaire, Louky Bersianik) et 1980, avec l'arrivée en scène des communautés culturelles qui font désormais partie de la société québécoise moderne.<sup>50</sup>

Il est fréquent de proposer un tableau homogène de l'histoire littéraire québécoise, axé principalement sur la question nationale et sur toutes les thématiques qui en découlent (l'exil bien sûr, mais également la terre, l'étranger, l'autre). Pourtant cela est sans compter l'apport d'un souffle américain drainé par des œuvres qui se situent, entièrement ou en partie, aux États-Unis comme *Soifs* de Marie-Claire Blais, *Une histoire américaine* de Jacques Godbout ou encore *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin. Et, comme le souligne Réjean Beaudouin, c'est également sans inclure, antérieurement, la présence de la culture amériindienne chantée dans les

<sup>49</sup> Réjean Beaudouin, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991.

<sup>50</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., pp. 209-210.

années 1960-1970 par le romancier Yves Thériault, auteur en 1958 du célèbre *Ashini*<sup>51</sup>, et dont un des lointains héritiers dans les années 1980 sera Robert Lalonde avec son fabuleux roman à la sensualité débordante, *Le dernier été des Indiens*<sup>52</sup>.

Cependant, avec le féminisme, s'instaure une tonalité, complètement autre, forte, criante, rebelle : « *La figure de l'étranger est sans doute un trait majeur de la littérature québécoise contemporaine (et probablement une des clés de sa lecture), car, si l'autre est le plus lointain, il est aussi le plus proche. L'altérité la plus méconnue se trouve précisément à la 'jonction des routes'. La différence féminine se déclare avec force dans la littérature québécoise récente* »<sup>53</sup>. Pour bien comprendre cette force, cette cassure amenée par les voix féministes, il suffit de faire une lecture chiffrée de la production littéraire québécoise : en effet, entre 1976 et 1980, on attribue aux femmes 40% de la production totale des romans écrits durant ces quatre années ; ce qui est un bond vertigineux lorsque l'on sait que par exemple au XIX<sup>e</sup> siècle, seuls pratiquement deux noms de romancières retiennent l'attention, et encore parce que le féminisme les a *a posteriori* réhabilités dans l'histoire littéraire québécoise — celui de Laure Conan et celui de Henriette Dessaulles. Des essais, en passant par le théâtre, la poésie, le roman, les écrivaines s'emparent du devant de la scène pour capter cette voix qui leur avait été tant niée pendant des décennies : « *La femme est le premier espace occupé. On (se) la raconte. On (se) l'épelle. On (se) la dispute* »<sup>54</sup>, écrit Madeleine Ouellette-Michalska. Denise Boucher, Nicole Brossard, Louise Dupré, Madeleine Gagnon, Lise Gauvin, Suzanne Lamy, France Théoret, Yolande Villemaire, et bien d'autres, expriment toutes, souvent douloureusement, l'oubli de leur voix, de leur corps, ce silence qui les a précédées et étouffées — ce que Béatrice Didier nomme le syndrome de la princesse de Clèves<sup>55</sup>. Louky Bersianik parle du *corps d'écriture* des femmes d'une façon qui s'approche étonnamment de termes

---

<sup>51</sup> Pour une étude de ce roman dans un contexte de réflexion plus globale sur la symbolisation de l'autre dans les Amériques, se référer au livre d'Amaryll Chanady, *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, Honoré Champion, 1999 et notamment au chapitre trois intitulé « La symbolisation de l'autre », troisième sous-section « La disparition de l'autochtone », pp. 142-153.

<sup>52</sup> Robert Lalonde, *Le dernier été des Indiens*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>53</sup> Réjean Beaudouin, *Le roman québécois*, op. cit., p. 80.

<sup>54</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *L'Échappée des discours de l'œil*, Montréal, Typo, 1981, p. 150.

<sup>55</sup> Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1991.



gravitant autour des auteurs migrants : « *Je me sens comme une extra-terrestre. Je ne suis pas encore arrivée. Les femmes, on est extra-territoriales. [...] On est à la dérive* »<sup>56</sup>. Madeleine Ouellette-Michalska écrit, dans *L'échappée du discours de l'œil* publié en 1981, de manière toute aussi éloquente : « *La femme, comme les Juifs, les Noirs et les errants, ne possède que le temps. Comme eux, elle ne peut donc que raconter que ses exclusions, ses bornes, ses migrations. Ou rêver de Terre Promise* ». Peut également être citée une phrase d'Hélène Ouvrard, lue dans *Le corps étranger* et mise en exergue par Réjean Beaudouin dans son étude intitulée « *De Doux-amer à La Vie en prose* » : « *Mais voici la jonction des routes. Laquelle prendrons-nous ? [...] À chacune de ces routes correspond un espace inexploré de notre géographie intérieure. Laquelle suivrons-nous ? Lequel de ces pays aborderons-nous pour nous y retrouver enfin dans la joie de nous connaître ?* »<sup>57</sup>. Nous n'en finirions pas d'extraire des phrases de cette littérature féministe portant sur l'exil, l'étrangeté, la recherche du pays — intérieur, cette fois —, la mise à l'écart de la parole féminine hors de la cité. Un dernier exemple, et sans doute un des plus marquants, est la chanson intitulée « Chanson d'errance » qu'entonnent les personnages de Marie, Madeleine et la statue dans *Les fées ont soif* : « [...] *La vérité est en exil / La beauté loin en péril / L'amour est très malade / Nous sommes à la recherche / De nos corps, de nos cœurs, de nos têtes / [...] Nous sommes des femmes égarées / Folles, démentes, étrangères / Que faisons-nous sur cette terre / Violente et scandaleuse ? / Est-ce qu'on peut changer une destinée ? [etc.]* »<sup>58</sup>.

Ce n'est pas un hasard, si, chronologiquement parlant, la littérature migrante émerge peu de temps après le féminisme. Ce dernier a fait voler en éclat la chape de plomb qui pesait sur la représentation de l'écrivain, que ce soit dans le milieu littéraire ou dans les œuvres mêmes : « *Au Québec, un survol même rapide du corpus littéraire laisse soupçonner que lorsque les femmes écrivent, la tradition se rompt et le changement s'insère dans l'édifice solide des représentations culturelles* »<sup>59</sup>, écrit Patricia Smart. Au sens étymologique du mot, devenir auteur c'est accéder à l'autorité : si cette dernière n'est plus l'apanage que d'une seule

<sup>56</sup> Louky Bersianick, « Notre corps d'écriture », propos recueillis en 1979 par Jean Royer, *Romanciers québécois, entretiens*, Montréal, Typo, 1991, p. 73.

<sup>57</sup> Hélène Ouvrard, *Le corps étranger*, cité par Réjean Beaudouin, *Le roman québécois, op. cit.*, p. 80.

<sup>58</sup> Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, TYPO, 1989 [1978], pp. 44-45.

<sup>59</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Édition Québec/Amérique, 1990, p. 13.

caste, la marginalité quelle qu'elle soit peut s'engouffrer dans la voie/voix conquise par les femmes afin de s'emparer du pouvoir de l'écrit. «*Penser au féminin, c'est aussi penser les catégories par lesquelles on fabrique, puis on légitime la littérature*»<sup>60</sup> puisque l'objet littéraire devient hétérogène. Comme pour les femmes des années 1970 et comme pour les étrangers des années 1980, il est question de pénétrer à l'intérieur des enceintes de la cité, de combattre l'ostracisme, de ne plus être à l'écart, de ne plus être considéré comme invisible et silencieux — nous reviendrons dans notre chapitre sur cette thématique fondamentale du silence dans les œuvres classées migrantes. Alors, les textes féministes, violents, marginaux, innovants, novateurs, rebelles vont venir bousculer toute une société et ses cadres. Et une des valeurs visées de cette société québécoise est la religion catholique qui, pendant des décennies, a fonctionné comme un ferment collectif, un repère distinctif face à l'anglophone protestant, et qui a encouragé les grossesses afin de perpétuer le peuple, minoritaire, des Canadiens français. Les femmes des années 1970, dont les combats sont multiples (à la fois législatifs, économiques, politiques, etc.), réclament la réappropriation de leur corps, avec notamment le contrôle des naissances (la revendication du droit à l'avortement). Dans la religion catholique est aussi visée toute une série de mythes bibliques qui véhicule une fantasmagorie de femme coupable (voir la faute commise par Ève), ou qui ne confère que deux rôles à la femme, la mère Sainte Vierge ou la pécheresse Madeleine. Ainsi *L'Euguélionne* de Louky Bersianik, livre publié en 1976, sera un pastiche de textes sacrés, une sorte de bible réécrite au féminin et la pièce de théâtre, *Les fées ont soif* parue en 1978, de Denise Boucher attaquera violemment, par sa mise en scène et ses personnages, ce distinguo manichéen femme/putain qu'elle expose et qu'elle réduit au constat suivant dans son avant-propos :

Depuis les genoux de mon enfance, le personnage de la Sainte Vierge s'est promené dans mon corps et dans ma tête. La femme Marie me hantait. Où était-il possible de la rencontrer ? On l'avait affublée de tant de plâtre et de marbre et de glaives pour la sortir de sa condition humaine. Toute une culture d'hommes célibataires avait projeté et transféré ses fantasmes de virginité sur la mère de Jésus et toutes les

---

<sup>60</sup> Lise Gauvin, «Penser au féminin», in *Littérature du Québec*, sous la direction de Yannick Gasquy-Resch, EDICEF/AUPELF, 1994, p. 224.

autres femmes. Une culture d'hommes qui n'a fabriqué qu'un seul archétype de référence aux femmes, celui de la vierge. Une femme qui ne jouit pas, c'est une vierge. Qu'elle soit mère ou putain. Les femmes ont été exilées de la jouissance de leur corps. Celles qui jouissent quand même vivent sur du temps emprunté et un honneur volé. La bonne et la mauvaise vierge continuent de marquer la réalité des femmes. *Elle* avait toujours voulu être une dame. Ne sachant pas que l'on pouvait être une femme. Qui suis-je moi qui n'ai jamais été ?<sup>61</sup>

Inutile de préciser que cette pièce provoquera maints remous et scandales qui iront jusqu'à une tentative de censure, censure contrée, entre autres, par la création d'une pétition dont les signataires seront, par exemple, Simone de Beauvoir, Philippe Sollers ou encore Julia Kristeva...

Dans ce contexte très mouvementé, les « écrivaines migrantes » vont venir grossir les rangs de ces écrivains femmes, québécoises, revendicatrices. Nous sommes approximativement dans l'une des quatre périodes définies par Moisan et Hildebrand de l'histoire de l'écriture migrante au Québec, c'est-à-dire celle de 1975-1985, qu'ils désignent comme celle de « l'interculturel » :

L'interculturel pose en face l'une de l'autre des cultures en présence et montre les processus par lesquels l'une quitte sa place pour intégrer l'autre ou la transformer. La problématique interculturelle suppose la perception, d'une part, de l'autre comme membre d'une même organisation sociale, morale, politique ou littéraire et, d'autre part, de la complexité des modes de coexistence dans un espace commun d'action. [...] Ce rapport peut aussi tendre vers le rapprochement, lui aussi nourri d'une volonté d'assimilation ou d'intégration, qui suppose la 'mort' de l'autre, son annihilation au profit de soi ou d'une culture 'globale', un mouvement qui tend à faire passer l'hétérogène à l'homogène. L'identité et son double dichotomique, l'altérité, sont au fondement de l'interculturel en ce sens qu'elles établissent les sentiments d'appartenance internes et subjectifs ainsi que les traits d'identité externes et objectifs.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Denise Boucher, *Les fées ont soif*, op. cit., p. 39.

<sup>62</sup> Clément Moisan et Renante Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., pp. 16-17. C'est nous qui soulignons.

Et, en effet, même si la question de l'immigration reste une des thématiques des œuvres produites par les « écrivaines migrantes », l'engagement de ces dernières dans la cause féminine est bien réel. Engagement plutôt dans la cause féminine que féministe car leurs productions ne prennent pas la forme du pamphlet ou de la diatribe, ce qui ne va pas empêcher un sentiment de communion et de reconnaissance de naître entre toutes ces femmes. Ainsi, le point commun entre des romancières comme Anne-Marie Alonzo, Monique Bosco, Nadia Ghalem, Nadine Latif, Mona Latif-Ghattas, Marilù Mallet, Régine Robin, Alice Parizeau, Tecia Werbowski, outre le fait qu'elles appartiennent globalement à la même génération, est leur investissement dans la libération de la parole féminine. Non seulement la plupart de ces romancières ont émergé sur la scène littéraire il y a une trentaine d'années, c'est-à-dire dans les années 1970 qui ont été la grande époque du féminisme, mais, en outre, elles sont originaires la plupart du temps de pays où la femme n'a pas la possibilité de s'exprimer. Comme Louky Bersianik, une des figures féministes québécoises les plus imposantes, qui déclare en 1979 « *Les femmes, on est extra-territoriales* »<sup>63</sup>, elles ont conscience du statut précaire de la femme et de sa marginalité dans les sociétés, notamment dans celles des pays du Tiers-Monde d'où beaucoup sont issues. D'ailleurs, il est intéressant de relever que le nom Louky Bersianik, nom aux consonances très exotiques, est le pseudonyme de Lucile Durand. Comme si, que l'on soit émigrée ou non, le fait d'être une femme provoque de toute façon le sentiment vivace d'être une étrangère, de vivre déterritorialisée. Alors Alice Parizeau publie des nouvelles dans le magazine *Châtelaine*, Anne-Marie Alonzo collabore à la revue féministe *La vie en rose*, tandis que Marilù Mallet, parallèlement à son recueil de nouvelles *Les compagnons de l'horloge pointeuse*<sup>64</sup>, tourne un film intitulé *Journal inachevé*, œuvre située au carrefour du documentaire et de la fiction, qui est avant tout une recherche sur le langage féminin. Dans une entrevue accordée à Jean Royer, et publiée sous le titre évocateur « Ouvrir une tradition de la différence », cette artiste parle de sa quadruple marginalisation : « *Le film réunit tous les exils de la femme, dit Marilù Mallet. Être femme, c'est vivre comme une citoyenne de seconde zone. C'est déjà difficile d'être une mère. Être cinéaste, vivre dans le*

---

<sup>63</sup> Louky Bersianik, « Notre corps d'écriture », in Jean Royer, *Romanciers québécois. Entretiens*, Montréal, TYPO, 1991, p. 73.

<sup>64</sup> Marilù Mallet, *Les compagnons de l'horloge pointeuse*, Montréal, Québec/Amérique, 1981.

*domaine de la création c'est déjà un autre exil. En plus, être chilienne vivant au Québec, ce serait un autre exil »<sup>65</sup>.*

Il est curieux de relever l'unique conditionnel de ce passage qui touche en fait le statut le plus incontournable de cette femme : elle est *de facto* une immigrée. Pourtant, c'est davantage son statut de femme artiste qui semble la préoccuper que son déplacement géographique allant jusqu'à affirmer que « *cela, c'est pour moi plus dur que l'exil et même les souvenirs de torture* » tout en reconnaissant que « *Je n'aurais jamais pu me développer comme cinéaste et écrivain dans un petit pays comme le Chili, en Amérique latine où la condition de la femme est extrêmement difficile* ».

Comme chez certaines romancières québécoises, la religion est souvent mise à l'index par ces « écrivaines migrantes » qui voient en elle un dogme étouffant la féminité avec pour arme principale la culpabilité. C'est le cas du roman *Sara sage*<sup>66</sup> écrit par Monique Bosco, romancière, poétesse, née en 1927 à Vienne et émigrée en 1948 à Montréal. Ce magnifique livre se présente comme la réécriture en notre temps de l'histoire biblique de Sarra, fille de Ragouël, éternelle fiancée qui a vu mourir par sept fois ses maris à chaque nuit de noce. Perçue à la fois comme mangeuse d'hommes et comme épouse avortée, ce personnage paie sa marginalité de femme seule par les calomnies et la honte qui rejaillissent sur elle, sa maison familiale, et le clan des autres femmes. La narration de la vie de Sarra va se superposer à celle de Sara sage, née dans un petit village du Sud-Est de la France en 1927 (comme l'auteur...), qui arrêtera le fil de son histoire en mai 1968. Elle aussi verra mourir des hommes autour d'elle, jusqu'à ce fœtus masculin dont elle avortera. Réflexion sur le mariage, sur l'avortement, sur le choix d'aimer ou non, sur le choix de se lier ou non, sur l'ascendance et sur la descendance, sur l'héritage, la lignée, l'émancipation, la liberté, le compromis amoureux, filial, familial, sur les aspirations de la jeunesse et sur la réalité de la maturité, sur la résistance et l'abandon, ce texte, tout en finesse, écrit en 1986 donc relativement éloigné des productions féministes, met à nu les difficiles engagements à prendre ou à refuser, à subir ou à ne pas subir, qui se présentent à la femme de l'époque : « *Il a été plus facile de se taire, durant des années —*

---

<sup>65</sup> Marilù Mallet, « Ouvrir une tradition de la différence », in Jean Royer, op. cit., p. 228.

<sup>66</sup> Monique Bosco, *Sara sage*, Montréal, Hurtubise HMH, 1986.

*silence obligatoire, volontaire — que de tenter de parler, aujourd'hui, de ce qui ne peut encore se laisser toucher par la parole inhumaine »*<sup>67</sup>.

Même si l'héroïne finit, tardivement, par se marier, cette histoire est, pour Monique Bosco, « l'occasion de faire valoir le refus de la femme d'être considérée dans le mariage comme une valeur marchande et sa nouvelle sagesse qui consiste à refuser l'autorité paternelle, patriarcale »<sup>68</sup> : « Toujours, j'ai su que mes résistances, mes cris, mes larmes ne serviraient à rien, qu'on me bouclerait dans les liens sacrés du mariage, malgré tout. [...] J'aurais aimé à vivre, tout simplement, pour moi, sans fausse honte, sans engagement, vivre libre et seule, au grand jour. [...] J'ai bien essayé de suivre une autre route que celle tracée pour nous, moi et mes sœurs, voilà des millénaires. J'ai voulu échapper à la loi des pères et maris. On m'a calomniée aussitôt. [...] Moi, je ne suis pas aux enchères. Je ne respecte aucun jeu, avec son cortège de lois et règlements. Voilà ma faute, impardonnable à leurs yeux, sans doute. [...] Que deviendrait un monde où chacune m'imiterait ? »<sup>69</sup>. La réécriture des mythes, la réflexion sur le sort et le destin des femmes font partie intégrante de l'univers de Monique Bosco. Ainsi, « Deux romans de Monique Bosco, parus au début des années 1970, *La femme de Loth* et *New Medea* s'inspirent des traditions culturelles juive et grecque. [...] Ces tragédies de *Loth* et de *Médée*, transposées dans le monde actuel, servent aussi d'exemples de la situation de femmes dans ce même univers et, partant, appartiennent au mouvement de défense des droits des femmes, dont Monique Bosco était déjà une ardente partisane »<sup>70</sup>.

La prise de parole est, pour ces écrivaines migrantes, plus qu'un combat ou une lutte, une urgence car il ne faut surtout pas rester une *Québécoise*<sup>71</sup> : « Ce pays t'était apparu comme un pays de parole féminine, un lieu où les femmes s'exprimaient, peut-être même un lieu où elles seules avaient quelque chose à dire, à crier »<sup>72</sup>. C'est l'expérience de l'immigration-émigration qui leur procure cette possibilité d'expression et elles la saisissent violemment. Elles mettent alors en scène des héroïnes ou des narratrices qui se débattent dans leur exil à la fois douloureux (l'arrachement à la terre et à la langue maternelles) et salvateur

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>68</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 197.

<sup>69</sup> Monique Bosco, *Sara sage*, op. cit., p. 4 ; p. 5 ; p. 9 ; p. 10.

<sup>70</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., pp. 110-111.

<sup>71</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, Québec/Amérique, 1983.

<sup>72</sup> *Ibid.*, citée par Réjean Beaudouin, in *Le roman québécois*, op. cit., p. 84.

(l'accession à sa propre voix). À la question posée par Suzanne Giguère lors d'une entrevue retranscrite dans *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, voici ce que répond Mona Latif-Ghattas : « - *Qu'est-ce que l'immigration a changé profondément en vous ? – Le Canada m'a donné un grand espace de liberté. Le contact avec la mentalité nord-américaine m'a affranchie du poids d'une société patriarcale et de celui de certaines traditions qui limitaient les femmes à un rôle bien précis. Ainsi, j'ai pu me réaliser pleinement.* »<sup>73</sup> Et s'ensuit cette phrase extraite d'une de ses œuvres, *Les Lunes de miel* : « [...] *les femmes d'Orient ne savent pas toujours combien la vie au Canada les a rendues lucides* »<sup>74</sup>.

Abla Farhoud — née en 1945 au Liban et dont le premier roman *Le bonheur a la queue glissante*<sup>75</sup> date seulement de 1998 — met en scène Dounia, vieille femme libanaise immigrée à Montréal, qui s'écrie : « *Je ne me serai même pas aperçue que je suis ignorante si je n'avais pas émigré !* »<sup>76</sup> avant de constater que « *J'ai attendu longtemps avant d'élever la voix. Trop longtemps.* »<sup>77</sup> Les mots, denrées précieuses parce que raréfiés dans le pays d'origine, se consomment trop vite dans l'urgence de la parole. Pour certaines, ils sont vécus comme une transgression : « [...] *et je change de langue vous savez, mais je garde mes mots pour demeurer plus proche de vous, au moment où je brûle, au moment où ma langue est brûlée* »<sup>78</sup>, écrit Nadine Latif. Châtiment ancestral de la femme qui a osé parler, le feu rappelle les chasses aux sorcières... On est loin de l'humour grinçant d'un Dany Laferrière... Même si ce cas de détente est une rare exception dans l'écriture migrante où la douleur du transfuge s'exprime le plus souvent, il n'existe même pas, pour l'instant, dans l'écriture féminine migrante. D'autant plus inexistant dans des textes comme ceux de Ying Chen, née à Shanghai en 1961 et qui vit près de Montréal depuis 1989. Que ce soit dans son premier roman *La mémoire de l'eau*<sup>79</sup> ou dans *L'ingratitude*<sup>80</sup> — sur lequel nous reviendrons plus en profondeur dans notre troisième chapitre —, cet auteur met en scène de jeunes héroïnes confrontées aux rites et coutumes ancestraux chinois, en profonde

<sup>73</sup> Suzanne Giguère, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 220.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Abla Farhoud, *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, l'Hexagone, 1998.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>78</sup> Nadine Latif, *Les métamorphoses d'Ishtar*, Guernica, collection Voix, Montréal, 1988, p. 37.

<sup>79</sup> Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Montréal/Paris, Leméac, collection Babel/Actes Sud, 1992.

<sup>80</sup> Ying Chen, *L'ingratitude*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud, 1995.

contradiction avec l'émancipation souhaitée par la nouvelle génération de jeunes femmes.

Datant de 1992, *La mémoire de l'eau* est une continuité lointaine de cette volonté féministe de donner la parole aux femmes et une récente prise de parole toujours d'actualité en raison de la configuration historique, sociétale, propre à certains pays, comme la Chine ici en l'occurrence. Le livre retrace la vie de la grand-mère de la narratrice, Lie-Fei, qui, en 1912, avait cinq ans lorsque le dernier empereur chinois fut chassé du trône. Lie-fei venait tout juste de subir l'opération destinée à rapetisser ses pieds, afin de les rendre « *beaux comme des fleurs de lotus* ». Mais, grâce au changement de régime, ou à cause de lui, l'opération fut vite interrompue, et c'est avec des pieds « moyens » — garants d'une position médiane dans le conflit entre tradition et modernité — que Lie-Fei traversa sans trop de heurts le régime communiste. Ce destin singulier, cette traversée du siècle et de la Chine en profonde mutation (« *Un destin déformé c'est comme des pieds mal opérés, se dit-elle* »<sup>81</sup>), sont narrés par la petite-fille qui, chaussée de talons hauts, s'envolera, à l'âge adulte, vers l'Amérique du Nord.

Dès l'incipit, le cadre, dans lequel les jeunes filles de bonnes familles chinoises doivent être élevées, est posé :

Ma grand-mère Lie-Fei avait cinq ans lorsque le dernier empereur fut chassé de son trône. C'était l'année 1912. Lie-Fei avait déjà reçu ses premières leçons de chinois. Son initiateur était un vieux bonhomme à la tête chauve. [...] Grand-mère apprit qu'à l'époque où l'on avait inventé les caractères chinois, les femmes étaient dangereuses. Ainsi, l'orthographe indiquait qu'*une femme qui faisait quelque chose était dangereuse*, qu'*une femme qui s'occupait de plus d'une affaire paraissait détestable*, qu'*une femme morte devenait un démon* et qu'*une femme n'était bonne que lorsqu'elle avait un fils*. [...] Le professeur lui avait enseigné quatre mots dans cet ordre : le roi, le supérieur, le père, le fils. Et [...] il y avait une hiérarchie : le fils devait obéir au père, le père au supérieur et le supérieur au roi. Lie-Fei demanda alors à qui elle devait obéir, elle qui était exclue de cet ordre.

- Tu obéiras à tous ces quatre, répondit le professeur.

---

<sup>81</sup> Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, op. cit., p. 60.



- Ah bon ! s'écria-t-elle de joie, je n'ai plus à écouter ma mère.
- Si, répliqua avec empressement le vieux, tu écouteras ta mère quand ton père ne sera pas là.<sup>82</sup>

Tels sont les premiers mots du texte qui, tradition oblige, seront également légués, des années plus tard, à la petite-fille : « *J'appris le côté raisonnable de l'ordre 'roi, supérieur, père, fils' et j'avais, d'après mon nouveau maître français, la noble responsabilité de respecter et de maintenir cet ordre dont j'étais complètement exclue. J'appris les raisons pour lesquelles on bandait les pieds des femmes et le symbole sacré qui associait les pieds opérés aux racines de lotus* ». <sup>83</sup>

Mais, entre ces deux générations de femmes, va s'instaurer la mémoire de l'eau qui sera la matière de l'écriture — et donc de la prise de parole, de l'autonomie de la narratrice — de la petite-fille. Cette eau dont les métaphores ne cessent de se multiplier et de se démultiplier dans le texte : les larmes de la petite fille lorsque la douleur lui devient insupportable au moment de l'opération du bandage de ses pieds ; l'eau sur laquelle flottent les fleurs de lotus ; la perte des eaux lors des accouchements ; le canal qui relie le nord et le sud du pays et que prendra Lie-Fie pour Shanghai, suivant son mari et laissant derrière elle ses deux fils aînés ; l'eau que survolera la petite-fille pour aller vivre à New York ; la traversée du fleuve des morts ; l'effet miroir de l'eau qui renverra à la narratrice sa propre histoire... La métaphore du lotus, cette plante aquatique, est centrale dans le roman : elle représente certes, dans la tradition chinoise, les pieds bandés ; cependant pour la narratrice, elle incarne la femme chinoise que l'on veut belle en apparence, répondant à des canons et critères esthétiques drastiques, mais qui, au fond, est attachée par des racines à des eaux boueuses, troubles... En libérant la femme chinoise des pieds bandés, en la coupant de ces rites ancestraux, cela lui confère une nouvelle mobilité, une nouvelle indépendance, une nouvelle féminité dont profitera finalement la petite-fille devenue femme. À la fin du roman, en grim pant une colline aux côtés de l'homme qu'elle aime, librement choisi, chaussée de talons hauts, elle se fera une entorse : au sens propre, elle se tordra le pied ; et au sens figuré, elle fera une entorse dans l'héritage de la soumission féminine. Sa grand-mère se chargera de soigner cette blessure, en la trempant dans l'eau... :

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 72.

Puis elle remplit une cuvette d'eau chaude, l'apporta devant moi et y mit mon pied gauche à tremper. [...] Le traitement n'était pas nouveau pour moi, car j'avais vu dans mon enfance ma grand-mère se tremper les pieds dans de l'eau chaude. Les après midis d'hiver, surtout quand le ciel était sombre, grand-mère s'asseyait près de la fenêtre, les pieds clapotant timidement dans une cuvette pleine d'eau fumante, le regard tourné vers le dehors et le visage assombri par les rideaux de soie. [...] Et ce jour-là je me trouvais à mon tour assise à la fenêtre, les pieds dans la cuvette. [...] Au bout d'une heure, grand-mère sortit mon pied de l'eau, le sécha, y appliqua son pansement magique et enfila mes pieds dans les chaussures en coton qu'elle avait faites à la main. Elle fit tout cela avec une grande adresse et application. [...] Grand-mère me donna le reste de ses pansements.<sup>84</sup>

Ainsi l'identification se réalise ; la passation mémorielle a lieu. Et ce, toujours, grâce à un détail aquatique. La petite-fille se trouve à la fois digne héritière d'une Chine qui n'est plus et incarnation d'une Chine nouvelle...

Ainsi, les féministes québécoises, rebelles et engagées, se sont mélangées, dans l'histoire littéraire du Québec, avec les romancières migrantes qui, dans un cadre interculturel, endossaient les revendications nord-américaines auxquelles elles mêlaient leurs propres ressentiments dus à leur histoire, à l'histoire de leur pays. Aujourd'hui, dans un cadre cette fois transculturel, le relais est pris par une nouvelle génération de femmes qui, libérées entre autres par leur expérience migratoire, viennent simplement dire, raconter, livrer au Nouveau monde leur soumission résultant de pratiques ancestrales, de sociétés conservatrices.

Certaines féministes québécoises de la première heure continuent inlassablement ce qui leur semble être un combat encore d'actualité. Et toujours dans une perspective que nous pourrions cibler de transculturelle, elles dépassent aujourd'hui les cadres de leur propre société pour aller au-delà, vers l'étranger, ou plutôt vers l'étrangère. Le dernier livre de Madeleine Gagnon en est un exemple type. En effet, entre septembre 1999 et mai 2000, l'écrivain est allé à la rencontre de femmes d'aujourd'hui, victimes de la guerre. Traversant la Macédoine, le Kosovo, la Bosnie, Israël, la Palestine, le Liban, le Pakistan, le Sri Lanka, elle a

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 107-108.

recueilli de nombreux témoignages de femmes ayant perdu mari(s), frère(s), enfant(s), parent(s), ayant vécu des atrocités, pour porter au grand jour cette douleur féminine. Publié chez Fayard, *Anna, Jeanne, Samia...* a été porté à un large public<sup>85</sup>.

Cette écriture combative n'étonne guère à l'heure où un bilan difficile sur la situation des femmes dans le monde est dressé, en raison notamment de la cinquième session de l'Assemblée générale de l'ONU sur les femmes qui s'est tenue le lundi 5 juin 2000<sup>86</sup> (l'analphabétisme, les violences encourues, le fort taux de mortalité suite à des accouchements difficiles, etc.).

Mais, loin d'être une écriture plaintive, ces « écrivaines », celles de la première heure (les années 1970) à celles d'aujourd'hui (2001), s'inscrivent dans des projets littéraires audacieux, novateurs, ciselés, forts, dépassant pour certains leur inscription dans la féminité pour atteindre la retranscription de tableaux humains plus larges. Des *Fées ont soif* à *Anna, Jeanne, Samia...*, en passant par *Sara Sage*, *La Québécoise*, *Le bonheur a la queue glissante*, *La mémoire de l'eau*, toute une cartographie, portant sur la féminité — sa recherche, son identification, sa revendication, son acceptation, etc. — et sortant de l'imaginaire québécois en

---

<sup>85</sup> Lire notamment l'article de Pierre Lepape, « La guerre des femmes. *Anna, Jeanne, Samia...* », in *Le Monde des livres*, vendredi 9 février 2001, p. II : « [...] L'auteur n'a que faire de l'objectivité et de l'équilibre de l'information. Sur les champs de bataille qu'elle visite ou qu'elle côtoie, elle est sans nuance du côté du plus faible, de la résistance, de la persécution, de la plus grande douleur. [...] On a aussi compris que Madeleine Gagnon est d'une langue, celle de la poésie. *Anna, Jeanne, Samia* est un livre de poésie sur la souffrance des femmes dans la guerre et sur la guerre faite aux femmes [...]. Dans son livre *La Venue de l'écriture*, publié il y a un quart de siècle avec Hélène Cixous et Annie Leclerc, la Québécoise revendiquait la poésie comme une forme d'écriture susceptible de faire le partage avec le discours mâle, d'intégrer dans une même parole, dans un même rythme, ce que la division littéraire du travail sépare, l'imagination et la théorie, le bruissement de la langue et l'élaboration politique, le travail du réel et celui du rêve. Ici, dans des pays dont elle ne parle pas la langue, il lui arrive souvent d'évoquer la poésie comme l'utopie d'une langue universelle des femmes que l'on comprendrait sans qu'il soit nécessaire de savoir les mots dont elle est faite [...]. L'écriture de Madeleine Gagnon opère donc une rupture avec ce que nous avons coutume de lire et d'entendre sur ces guerres, vues du côté des femmes. Rupture dans la manière de dire qui est aussi une rupture avec la manière de penser l'histoire en faisant passer au premier plan celles qui la subissent et cherchent néanmoins à se l'approprier. Le texte est aussi ce qui fait entendre le passage des femmes en guerre du statut d'objet à celui de sujet. Il peut arriver que cette rupture agace. La prose de Madeleine Gagnon semble parfois trop belle et, si l'on ose dire, trop littéraire. [...] *Anna, Jeanne, Samia* n'a pas été écrit pour informer, mais pour faire entendre la voix de ces femmes doublement bâillonnées, par la guerre extérieure qu'elle endurent et par la guerre intérieure qui leur est faite depuis des siècles, chez elles, dans leur vie familiale, dans leur corps soumis, vendu, engagé, dans leur existence minorée, opprimée, dévaluée. [...] ».

<sup>86</sup> Voir l'article du *Monde*, daté du mercredi 7 juin 2000, intitulé « La situation des femmes dans le monde ne s'améliore pas sensiblement », p. 2 : « [...] d'après l'UNESCO, deux tiers des 875 millions de cas d'analphabétisme chez les adultes sont des femmes. [...] Restent certaines statistiques accablantes : une femme meurt chaque minute dans le monde de complications liées à la grossesse ou à l'accouchement, etc. »

alliance ou non avec l'étranger, se dessine bien distinctement dans l'histoire littéraire du Québec<sup>87</sup>.

La féminité a donc partie liée avec l'étranger dans les lettres québécoises<sup>88</sup>. Pour le féminisme, il s'agit de se réapproprier, de mieux connaître certaines contrées intérieures tout en souhaitant inclure la parole féminine dans le cœur de la cité. Dans un premier temps, les années 1970, certaines romancières dites « néo-québécoises » se sont jointes au combat mené par les féministes nord-américaines. Puis, à partir des années 1980 approximativement, leur parole est devenue plus indépendante, drainant d'autres cultures et mettant en scène le vœu d'une libération de la parole féminine. De leur côté, les artistes québécoises, issues du féminisme combatif des premières années, continuent leur lutte, notamment en allant à la rencontre de pays qui oppriment encore à l'heure actuelle la femme. Mais les rapprochements ne s'arrêtent pas là. Car, en plongeant, au cœur de textes migrants, issus aussi bien d'auteurs masculins que féminins, la figure de la féminité est au cœur de l'expérience de l'immigration-émigration, incarnant à la fois la terre natale perdue et la terre promise à conquérir. En effet, deux figures féminines essentielles se détachent : la mère, incarnant la perte de la terre natale et de la langue maternelle, et l'amante, incarnant la terre promise, le désir de conquête d'une nouvelle terre.

Ainsi, dans de nombreuses œuvres où le personnage principal a dû s'exiler, l'on constate que ce dernier est très souvent orphelin. Que ce soit *La Québécoise*, comme le laisse supposer l'auteur (« *Le trouble du nom propre lorsqu'il se perd [...]. Le mien nouveau sonne comme la mer traversée et la mère perdue. Le seul lien, le seul pays, ma mère. Toi perdue, à nouveau l'errance.* »<sup>89</sup>), que ce soit Yves Stanski, le héros de *Rue Sherbrooke Ouest* écrit par Alice Parizeau en 1987 (« - *T'as pas de famille, toi ? – Non. Personne. – Forcément, t'es un étranger. Si*

---

<sup>87</sup> À l'heure actuelle, des recherches portant exclusivement sur l'imaginaire migrant au féminin voient le jour. Lire notamment *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada* sous la direction de Lucie Lequin et Mair Verthuy, Paris, L'Harmattan, 1996 et *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, sous la direction de Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>88</sup> Pour Fulvio Caccia, qui fut l'un des ardents défenseurs de la cause migrante, « Les agencements multi-identitaires qui constituent la personnalité d'un individu fonctionnent comme des polarités : elles bougent constamment comme le devenir féminin », Suzanne Giguère, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, op. cit., p. 27.

<sup>89</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 63.

tu avais de la famille, tu ne serais pas ici. Ça ne doit pas être drôle par exemple. »<sup>90</sup>), que ce soit Maya Mey, *L'Oblomova* de Tecia Werbowski (« J'ai bien dû avoir des parents, mais je ne sais rien d'eux. [...] Ils sont morts pendant la guerre. »<sup>91</sup>). Mais s'il n'est pas explicitement orphelin, il est du moins seul, irrémédiablement seul : « J'étais seul, tout à fait seul. Tout était possible désormais. Seul et libre »<sup>92</sup> pense Méir, protagoniste de *La fiancée promise*.

Julia Kristeva, dans son essai *Étrangers à nous-mêmes* et tout particulièrement dans la première partie nommée « Toccata et fugue pour l'étranger », tente de cerner tous les traits qui définissent l'étranger, toutes les thématiques qui gravitent autour de cet individu particulier, toutes les caractéristiques qui le distinguent des autres. Parmi la perte et le défi, l'écart, la mélancolie entre autres, émerge ce mot : *Orphelins*.

Être dépourvu de parents — point de départ de la liberté ? Certes, l'étranger s'enivre de cette indépendance, et sans doute son exil lui-même n'est-il qu'un défi à la prégnance parentale. Qui n'a pas vécu l'audace quasi hallucinatoire de se penser sans parents — exempt de dettes et de devoirs — ne comprend pas la folie de l'étranger, ce qu'elle procure comme plaisir (« Je suis mon seul maître »), ce qu'elle contient d'homicide rageur (« Ni père ni mère, ni Dieu ni maître... »). Vient cependant le temps de l'orphelinat. Comme toute conscience amère, celle-ci provient des autres. Lorsque les autres vous signifient que vous ne comptez pas parce que vos parents ne comptent pas, qu'invisibles ils n'existent pas, vous vous sentez brusquement orphelin et, parfois, responsable de l'être.<sup>93</sup>

Être orphelin surtout de mère signifie certes la perte de la terre des origines, de la langue maternelle, de l'ascendance, d'un héritage culturel, affectif et mémoriel, le deuil d'une première vie et la venue d'une seconde naissance en terre nouvelle, mais par-delà, cela accuse le trait de solitude infinie du personnage, cela pousse à l'extrême son statut en suspension dans le temps et l'espace : plus rien ne l'attend derrière, rien ne l'attend encore devant. Ce détachement du monde, qui commence

---

<sup>90</sup> Alice Parizeau, *Rue Sherbrooke Ouest*, Montréal, Leméac, 1987, p. 63.

<sup>91</sup> Tecia Werbowski, *L'Oblomova*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 10.

<sup>92</sup> Naïm Kattan, *La fiancée promise*, Montréal, HMH, 1983, p. 7.

<sup>93</sup> Julia Kristeva, « Orphelins », *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, folio/essais, 1988, pp. 35-37.

par la mort de la mère, Meursault, *L'étranger* le plus célèbre de la littérature française, si ce n'est plus, l'expérimente. Rappelons ici l'incontournable première phrase de l'incipit : « *Aujourd'hui, maman est morte.* »<sup>94</sup>. Meursault est l'étranger par excellence : orphelin, français habitant en Algérie (encore française à l'époque, mais ce qui ne réduit en rien la situation d'expatrié du personnage), célibataire, puis à la fin meurtrier, nous n'en finirions pas d'énumérer des caractéristiques qui le mettent hors la norme jusqu'à, bien sûr, son sentiment anesthésié de détachement, son indifférence à tout qui, en toutes circonstances, l'habitent.

Si nos personnages immigrants sont orphelins, c'est aussi, sans doute, parce qu'il n'y a plus rien à raconter du passé, ou tout du moins que le passé n'a pas à pénétrer, même s'il en est la cause, dans la narration des péripéties de l'arrivée et de la venue au Nouveau monde : tout est actuel, présent, devant, à venir. Le récit des souvenirs est souvent à distinguer du récit de l'arrivée. Ainsi, parmi de nombreux exemples littéraires (qui pourraient être pris notamment chez Naïm Kattan ou Dany Laferrière), nous pouvons donner l'exemple d'Yves Stanski dont le destin polonais constitue la trame de *Survivre*<sup>95</sup> tandis que *Rue Sherbrooke Ouest* narre sa vie devenue québécoise. Dans ce statut d'orphelin se lit donc en filigrane la thématique de la nostalgie, de la perte, du deuil mais aussi celle du choc culturel : ce manque est l'image de leur virginité nouvelle (« *Je suis un innocent* »<sup>96</sup> écrit dans une de ses chroniques Dany Laferrière), ils ont tout à découvrir, ils ont perdu leurs précédentes références inculquées notamment dans et par le cadre familial et doivent en assimiler, souvent difficilement — car il est dur d'apprendre à l'âge adulte —, d'autres, différentes. Enfin, cette coupure d'avec le passé renforce la caractéristique première d'un héros : sa solitude provoque chez lui une disponibilité totale pour de nouvelles aventures.

De nouvelles aventures qui sont, entre autres, amoureuses. Et ces rencontres, comme par exemple dans *Rue Sherbrooke Ouest* et *La fiancée promise*, ont pour fonction d'incarner plusieurs visages du nouveau pays. Dans ces textes narrants de manière « classique » l'expérience de l'immigration (c'est-à-dire les trois temps de cette dernière : l'arrivée, la difficile installation dans la société d'accueil —

---

<sup>94</sup> Albert Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, folio, 1989 [1942], p. 9.

<sup>95</sup> Alice Parizeau, *Survivre*, Montréal, Leméac, 1986.

<sup>96</sup> Dany Laferrière, *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB, 1994, p. 18.

recherche d'emploi à pourvoir, recherche de liens affectifs à nouer, choc culturel à dépasser, etc. —, et au final la résolution partielle ou totale des écueils premiers, soit l'intégration), la conquête amoureuse se superpose à la conquête territoriale. Ainsi, Yves Stanski va faire la rencontre de trois figures féminines bien distinctes, personnifications de divers aspects québécois. Rita est une jeune femme québécoise, d'origine populaire, mère célibataire d'une petite fille qu'elle a eu avec le propriétaire du restaurant où elle est serveuse et où Yves Stanski est également serveur. Exploitée, travailleuse, pauvre, catholique, elle incarne le Québec « d'en bas ». Puis vient Thérèse Delatour, femme d'âge mûr, bourgeoise, intellectuelle, « *politically correct* », méprisant les petites gens canadiens français, fréquentant la bourgeoisie anglophone, elle fera d'Yves son gigolo. Et enfin, arrive Hélène, jeune étudiante, séparatiste, très engagée politiquement. Yves finira par choisir Rita, agacé par le côté bien pensant de Thérèse et fuyant le nationalisme d'Hélène qui lui rappelle trop, dans son histoire, les dérives de la Seconde Guerre mondiale. Il optera finalement pour ce qui lui semble être le Québec le plus fidèle, le plus vrai et sincère, le plus simple aussi. Entre-temps, la connaissance de ces trois femmes lui aura fait traverser plusieurs milieux et lui aura fait appréhender la complexité de la société québécoise.

Méir, protagoniste de *La fiancée promise* (titre évocateur), cumule quant à lui les rencontres amoureuses. Les femmes, nombreuses, qu'il rencontre sont certes le reflet global du Québec, mais elles sont aussi l'illustration de chacune de ses identités. Car, Méir, juif, irakien, ayant fait ses études en France, immigrant en Amérique du Nord, est un mélange de l'orient et de l'occident. Il partagera successivement l'intimité d'une parisienne (« *'Je ne veux pas courir après une Française au Canada. L'Europe est déjà derrière, à perte de vue. Ici, c'est l'Amérique'* »<sup>97</sup>), d'une Hongroise (Magda, aussi seule et étrangère que lui), d'une Canadienne (« *Diane si canadienne* »<sup>98</sup>), d'une Irakienne (Rose<sup>99</sup>), etc. Il finira

---

<sup>97</sup> Naïm Kattan, *La fiancée promise*, op. cit., p. 8.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 108-110: « Elle n'était point la jeune fille affranchie qui adopte sans sourciller les mœurs de l'Amérique. Nous avions le même accent et nous évitions de parler notre langue. Elle n'y était plus à l'aise et j'en ressentais la fausseté. De plus cela nous ramènerait des lieues en arrière, à l'époque où nos parents nous mariaient par arrangement, sans nous permettre de nous voir et de nous connaître. Et moi, je parlais l'anglais à une jeune fille de Bagdad qui aurait pu naître à la maison voisine de la mienne, qui se serait cachée devant moi, qui aurait évité mon regard dans la rue. Si je l'embrassais, je la traiterais en fille légère, immorale et ses lèvres seraient sans goût et sans saveur. [...] Nous repoussions le spectre de notre origine comme pour

par tomber amoureux de Claudia, née à Bruxelles, qui en définitive n'incarnera aucune géographie précise à part celle de l'amour : « *C'était toi, Claudia. À l'autre bout c'est toi. [...] Je sais que toi aussi tu marches sur la corde. Entourée de vide et tu n'as pas peur. [...] Nous savons tous deux que nous sommes sur cette corde. [...] Je suis venu de loin Claudia et n'ai plus besoin de deviner les traits de ton visage. Nous allons sauter et courir. Nous savons que partout où nous serons, à l'une ou à l'autre extrémité, il n'y aura ni pierre ni refuge. UN visage. Un seul visage. Il faut venir de loin pour le savoir.* »<sup>100</sup>, tel est le dernier paragraphe qui clôt *La fiancée promise* et qu'analyse Louise Gauthier dans son étude sur *La mémoire sans frontières* :

C'est la conclusion du roman. Avec Claudia, il partage le même destin d'immigrant, le même sentiment d'étrangeté, et la même culture européenne francophone : culture d'origine pour Claudia (Belgique), et d'adoption pour Méir. Deux solitaires se sont rejoints, aussi effrayés l'un que l'autre 'par une menace invisible et réelle'. [...] La recherche d'une fiancée a cependant une autre portée. Elle est la clé d'entrée dans une nouvelle société. L'auteur s'en explique à Jacques Allard : pour l'étranger qui cherche un moyen de pénétrer une société qui le 'fascine', 'le chemin le plus court, c'est un circuit d'ordre affectif. [...] Le circuit le plus rapide et le plus intense, le plus riche [...] c'est celui de la femme. Et à partir de la femme, on a des amis'. [...] Il ne faut pas perdre de vue que l'objectif essentiel de Méir est [...] la poursuite éperdue des femmes comme une recherche d'ancrage.<sup>101</sup>

Chez Dany Laferrière, les rencontres participent plus d'une expérimentation des cinq sens mis en éveil en raison de l'immigration, stimulés par le changement de pays : « *Je dois dire qu'on ne mange pas la même nourriture, qu'on ne s'habille pas de la même manière, qu'on ne danse pas aux mêmes rythmes, qu'on n'a pas les mêmes odeurs ni les mêmes accents, et surtout qu'on ne rêve pas de la même façon, mais c'est à moi de m'adapter.* »<sup>102</sup>. Ce paragraphe est l'un des trois cent soixante-cinq — petites proses comme autant de jours que peut en contenir

---

nous encourager. [...] Je ne pourrais jamais sonder ses sentiments ni deviner ses réactions. Comme si en Amérique nous étions doublement étrangers. »

<sup>100</sup> Ibid., p. 231.

<sup>101</sup> Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm kattan et les écrivains migrants au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 87.

<sup>102</sup> Dany Laferrière, *Chronique de la dérive douce*, op. cit., p. 134.



une année — qui composent *Chronique de la dérive douce* où l'auteur raconte sa vie quotidienne à l'époque où il n'était qu'un immigrant fraîchement débarqué parmi tant d'autres. Son récit commence en 1976, « *Je viens de quitter une dictature tropicale en folie et suis encore vaguement puceau quand j'arrive à Montréal en plein été 76.* »<sup>103</sup>, et s'achèvera un an plus tard, « *J'ai quitté là-bas, mais je ne suis pas encore d'ici. 'Attendez, jeune homme, ça fait juste un an.'* »<sup>104</sup>, sur sa décision de devenir écrivain, « *Je suis allé voir le boss, après le lunch, sur un coup de tête, et je lui ai dit que je quitte à l'instant pour devenir écrivain.* »<sup>105</sup>. Les rencontres, sexuelles, sensuelles, nombreuses, avec Maria, Julie, Nathalie, la grosse femme de la buanderie, répondent au conseil d'un ami — conseil faisant l'objet d'une chronique : « *Doudou Boicel m'a glissé entre deux solos de Dizzy : - Mets-toi du côté des femmes, elles sont solides, elles te nourriront, te laveront, te vêtiront et borderont si tu tombes malade. Souviens-toi, frère, tout homme a besoin de sa mère. Si elle n'est pas là, n'importe quelle femme peut faire l'affaire... Elles ont toujours du cœur.* »<sup>106</sup>. Et effectivement, ces femmes le nourriront, le protégeront, l'aimeront. Mais par-delà ces liens, la sexualité, le désir participent à l'approche très sensorielle que le narrateur a de la nouvelle ville qu'il épie, scrute, observe, regarde, touche, écoute, goûte, sent, traverse de long en large : « *Des cinq sens, j'utilise jusqu'à présent l'ouïe, la vue, l'odorat. Me reste le goût et le toucher* »<sup>107</sup>. Dans ses multiples brèves, le narrateur relève la chaleur du soleil qui lui rappelle celui de Port-au-Prince, la neige qu'il ne connaît pas, les pigeons des rues qu'il cuisine et mijote (!), l'alcool, les accents, les titres de livres qui lui étaient jusque-là inconnus (il fait référence notamment à Michel Tremblay, à Gaston Miron), etc. : « *J'épingle cette note sur le mur jaune, à côté du miroir : 'Je veux tout : les livres, le vin, les femmes, la musique et tout de suite.'* »<sup>108</sup>. Jouisseur, épicurien, ces traits de sa personnalité bifurquent de temps à autre, soit avec humour, soit avec rage ou tristesse, sur le stéréotype du nègre sexuellement endurant. Ce cliché, que l'auteur avait exploité avec verve dix ans auparavant dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*<sup>109</sup>, vient parasiter une

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 135

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>109</sup> Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB, 1985.

sensualité débordante, sincère, réelle, enthousiaste : « *L'Indien est venu à la maison et nous avons discuté de nos clichés respectifs. Lui, c'est l'alcool. Moi, le sexe. [...] Le boss m'a convoqué dans son bureau et a fait des plaisanteries avec le comptable sur l'endurance sexuelle des Nègres. La secrétaire gardait la tête baissée. On ne voyait que sa nuque rouge.* »<sup>110</sup>. Lors de sa pérégrination urbaine, le narrateur constate, à plusieurs reprises : « *Je le savais déjà pour l'avoir lu. Pour l'avoir vu au cinéma. Mais c'est différent dans la vraie vie. Je suis noir et tous les autres sont blancs. Le choc ! [...] J'ai marché plus de deux heures vers le sud sans rencontrer un seul Noir. C'est une ville nordique, vieux.* »<sup>111</sup>. Confronté à des actes et paroles racistes, il en arrive à la constatation suivante, à la fois dépitée, ironique et amère : « *Pire qu'être nègre c'est être indien en Amérique. Alors là, mon vieux, tu ne peux même pas dire que tu n'es pas d'ici.* »<sup>112</sup>. Incisifs, ces mots sont loin de n'être qu'une provocation, pour un lecteur nord-américain notamment. Comme le constate Clément Moisan et Renate Hildebrand dans leur étude, *Ces étrangers du dedans* : « *Dans le cas de l'Amérique du Nord, l'idéologie nationaliste a fonctionné d'une double façon contradictoire : par exclusion des Indiens et des Noirs et par inclusion des autres groupes, surtout ceux d'origine européenne.* »<sup>113</sup>. Ce racisme envers les Noirs, très prononcé en Amérique du Nord, est la cible directe de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Ironique, incisif, virulent, drôle, effronté, dérangeant, provocateur, et terriblement vivant, ce roman — qui a pour exergue cette phrase extraite du Code Noir, article 1, 1685, « *Le nègre est un meuble* » — met en scène deux jeunes noirs qui, sur des airs de Blues, philosophent, au gré de leurs rencontres, sur la sexualité, le désir, la civilisation judéo-chrétienne, les blanches, la drague. Donc, pour Dany Laferrière, le désir est un élément central qui permet finalement d'appréhender d'au plus près et de mettre à nu certains rouages, mécanismes détournés et gênants propres à la civilisation nord-américaine.

Ainsi, la figure féminine — de la mère perdue, à la fiancée promise, en élargissant au thème de la sexualité — est un médium qui permet aux auteurs

---

<sup>110</sup> Dany Laferrière, *Chronique de la dérive douce*, op. cit., p. 79.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 14 et p. 29.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>113</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, op. cit., p. 37.

migrants de cerner ce qui semble être, selon leur perception propre à chacun, le véritable visage de leur société d'accueil.

Si l'expression d'écriture migrante a si bien pu s'insérer dans l'histoire littéraire québécoise, outre les autres facteurs d'insertion aussi bien littéraires que géopolitiques qui occupent ici notre réflexion, c'est qu'elle trouve certes un écho dans une problématique typiquement propre au Québec mais aussi parce qu'elle répond à la traduction d'un sentiment plus générique : la littérature est *de facto* basée sur une traversée — celle du monde réel vers celui de l'imaginaire. Ainsi, nombreuses sont les études qui, portant sur l'écriture migrante dans son ensemble, arrivent à cette constatation somme toute évidente et incontournable, constatation qu'expose clairement Monique LaRue : « [...] *quiconque a un jour véritablement essayé de composer ce qu'on appelle un 'personnage' le sait, imaginer c'est toujours se faire violence pour traverser le tout autre, passer une frontière.* »<sup>114</sup>. Pour René Major, qui est le préfacier du livre de Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, cela ne fait pas de doute, « *l'écriture est l'expression même de l'extranéité* »<sup>115</sup>. Dans son essai portant sur ce qu'elle nomme la « surconscience » linguiste propre à l'écrivain québécois, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Lise Gauvin, dans son neuvième chapitre qui s'intitule « L'écriture nomade », retrace le parcours de Régine Robin et constate : « *Ce qui l'amène à reprendre l'énoncé de Paul Celan, 'Tous les poètes sont Juifs' au sens où l'écriture, par définition même, 'désinstalle, dématernise, déterritorialise'* »<sup>116</sup>. Les liens entre l'écriture et le déplacement n'en finissent pas de se nouer. Ainsi, à ce même chapitre, Lise Gauvin a choisi de mettre en exergue cette phrase de Jacques Godbout, extraite du *Réformiste* : « *Écrire, c'est comme immigrer, c'est faire un choix, c'est refuser de se laisser porter par les idées reçues, c'est être conscient de la précarité des échanges, c'est assumer l'angoisse de la mort, c'est rejeter la famille et l'héritage.* »<sup>117</sup>. Même si l'immigration n'est pas forcément un choix, même si parfois l'immigration est justement une recherche d'enracinement,

---

<sup>114</sup> Monique LaRue, *L'arpenteur et le navigateur*, op. cit., p. 24.

<sup>115</sup> René Major, préface à Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 20.

<sup>116</sup> Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, pp. 182-183.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 181.

d'une nouvelle famille, point de départ d'un nouvel héritage, il n'empêche que, selon chacun, écrivain ou bien critique, l'écriture a bel et bien partie liée avec la traversée du miroir, si cher à Alice, le personnage de Lewis Carroll... Dans leur étude *Ces étrangers du dedans*, Clément Moisan et Renate Hildebrand, en citant une phrase de Claude Beausoleil, abordent eux aussi la similarité entre l'aventure littéraire et l'aventure humaine dans son ensemble. La curiosité est la même : « *En ce sens, Claude Beausoleil a raison de dire que l'écriture est un désir d'aller au-delà, que l'auteur est toujours propulsé vers un ailleurs imaginaire. 'Obligatoirement, on devient mobile, parce qu'il y a toujours un aspect de découverte : les mots nous amènent ailleurs, notre désir des mots nous amène à découvrir des choses'* »<sup>118</sup>.

Nous n'en finissons pas de citer des phrases, appartenant à des études portant ou non spécifiquement sur l'écriture migrante (mais il est certain que dans ce dernier domaine de recherche elles y abondent d'autant plus), qui alimentent ce constat maintes fois relevé : l'écriture est perçue comme liée à la mobilité. Sans doute parce que le héros littéraire, dont la fonction principale est de vivre des aventures qu'elles soient extérieures ou intérieures — mais souvent l'une recoupe l'autre (« *L'aventure a peut-être beaucoup de rapport avec les frontières qu'on repousse, mais peu de frontières topographiques peuvent rivaliser avec les frontières de l'esprit. Même dans le cas des aventures-voyages, les meilleurs aventuriers sont ceux dont l'essentiel est une sorte de voyage intérieur, une aventure du moi* »<sup>119</sup>) —, est, depuis les temps les plus anciens, l'individu migrant par excellence.

Cette mobilité littéraire, Salman Rushdie va jusqu'à en faire un des principes de l'art en général : « *De tous les couples d'idées contradictoires que les êtres humains ont utilisés pour chercher à se comprendre, le plus ancien et le plus profondément enraciné est peut-être celui des mythes éternellement en guerre de l'immobilité et de la métamorphose. L'immobilité, le rêve d'éternité, d'un ordre fixe dans les affaires humaines, est le mythe favori des tyrans ; la métamorphose, le fait de savoir que rien ne garde la même forme, est la force motrice de*

---

<sup>118</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 220.

<sup>119</sup> Salman Rushdie, « De l'aventure », *Patries imaginaires*, op. cit., p. 247.

*l'art.* »<sup>120</sup> Il ne s'agit pas de débattre de la véracité ou non de l'ensemble de cette assertion mais de relever cette fantasmagorie de mobilité, qui très souvent, habite le monde de l'art : en raison parfois de ses perceptions anticipées du monde ; en raison des innombrables traductions littéraires notamment ; en raison de la multiplicité d'interprètes possibles pour une œuvre musicale par exemple ; en raison de sa recherche infinie de la compréhension du monde, de l'humanité, de l'être humain ; en raison de la foule d'interprétations d'une production artistique selon l'individu qui la reçoit, selon le changement d'époque et de mentalité ; bref, en raison même de son universalité supposée — une œuvre universelle est une œuvre qui transcende par excellence, qui traverse tout cadre spatio-temporel bien défini...

Cette mobilité de l'art est d'autant plus actuelle que le phénomène de mondialisation accentue cette perception. L'art est de plus en plus mobile, parce que l'individu l'est lui aussi, et inversement. À la limite, aujourd'hui, un écrivain est non seulement un migrant parce qu'il traverse le monde imaginaire mais aussi parce que ses traversées sont démultipliées en raison de la nouvelle configuration du monde : *« De bien des façons, étant donné la nature internationale et de plus en plus homogène de la culture métropolitaine, le voyage par exemple de l'Amérique rurale à New York est un acte plus extrême d'émigration qu'un déménagement depuis Bombay. Mais je veux dépasser de simples discussions littérales ; parce que l'émigration nous offre la plus riche métaphore de notre époque. Le mot même de métaphore, avec ses racines grecques porter à travers, décrit une sorte d'émigration, celle des idées vers les images. Les émigrés — des hommes portés-à-travers — sont des êtres métaphoriques dans leur essence même ; et l'émigration, vue comme métaphore, est partout autour de nous. Nous traversons tous des frontières ; dans un sens nous sommes tous des émigrés. »*<sup>121</sup>.

Ainsi, l'homme d'aujourd'hui est soumis à de multiples (per)mutations et déplacements — sociaux, géographiques, langagiers, économiques, affectifs, mémoriels, etc. — qui, jusque-là, en raison d'un monde plus stable et délimité, ne se posaient pas à l'échelle de l'heure actuelle : *« À l'heure planétaire, nous sommes tous en exil de nous-mêmes, de notre enfance, de nos pays sans*

---

<sup>120</sup> Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, Paris, 10/18, 1996 [1991], p. 322. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 307-308.

frontières »<sup>122</sup>. Des écrivains comme Salman Rushdie ou V. S. Naipaul incarnent, à l'extrême, ces nouvelles identités plurielles, métisses. Ce dernier, né à Trinidad d'une famille d'origine indienne émigrée aux Antilles, vivant en Angleterre, récipiendaire du prix Nobel de littérature 2001<sup>123</sup>, se définit volontiers comme « sans passé, sans ancêtres, sans attaches, sans racines »<sup>124</sup>. Tacia Werbowksi illustre, elle aussi, cet éclatement des cultures. Polonaise, vivant entre Montréal et Prague, elle a écrit et publié en anglais (*Bitter sweet taste of maple* [1984] ; *Zegota. The council for aid to Jews in occupied Poland 1942-45* [1994]), puis elle a écrit en polonais des livres traduits par la suite en français et publiés chez Actes Sud (*Le mur entre nous* [1995] ; *L'Oblomova* [1997]). Chez ce même éditeur, paraîtra *Hôtel Polski*, récit traduit de l'anglais. Enfin, *Prague, hier et toujours* [2001] et *Amour anonyme* [2002], écrits en anglais, traduits en français, sont parus chez *Les Allusifs*, maison d'édition québécoise. Ainsi, aujourd'hui, il semble, à l'instar du narrateur de *Chronique de la dérive douce*, que la migration géographique apparaisse « comme la dernière grande aventure humaine » : « Quitter son pays pour aller vivre dans un autre pays dans cette condition d'infériorité, c'est-à-dire sans filet et sans pouvoir retourner au pays natal, me paraît la dernière grande aventure humaine. »<sup>125</sup>.

## 2. 2. 2. Facteurs géo-politiques

Sans entrer plus à même dans tout un système complexe, aussi fédéral que provincial, concernant les multiples mesures prises au sujet de l'immigration à de nombreux niveaux, il faut tout de même en citer ici quelques-unes qui ont leur importance. En effet, si tout un courant d'écrivains migrants a pu exploser au grand jour dans les années 1980, cela reste, en partie, le résultat de lois, de mesures qui, prises en amont (beaucoup datent de la période des années 1970), ont favorisé soit leur venue, soit leur intégration. Il est à noter que nous ferons référence aussi bien aux actions fédérales que provinciales, car dans ce domaine,

---

<sup>122</sup> Monique LaRue citée par Clément Moisan et Renate Hildebrand, in *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 248.

<sup>123</sup> Jean-Pierre Naugrette, « V. S. Naipaul, romancier de combat et polémiste acerbe », in *Le Monde*, samedi 13 octobre 2001, p. 29.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> Dany Laferrière, *Chronique de la dérive douce*, op. cit., p. 133.

les deux systèmes sont souvent liés et que les décisions, prises par l'un, ont, inévitablement, des répercussions sur l'autre.

Il est étrange pour un pays profondément constitué par l'immigration de n'avoir commencé à mettre en place toute une politique concernant ces flux migratoires que tardivement (« *Grand pays d'immigration dès le début de son histoire, le Canada n'a pourtant formulé officiellement les objectifs saillants de sa politique que depuis peu.* »<sup>126</sup>). Mais comme l'expliquent très justement Clément Moisan et Renate Hildebrand dans leur introduction à *Ces étrangers du dedans* :

Comme l'Amérique en général, le Canada et le Québec sont des pays d'immigration. Pendant longtemps, la présence d'immigrants n'a pas changé le statut des deux peuples colonisateur et fondateurs [...], les Français et les Anglais. Depuis la fin de la dernière guerre, l'arrivée plus importante d'immigrants et de réfugiés a modifié considérablement la population canadienne et québécoise et, de ce fait, soulevé des problèmes d'ordre démographique, linguistique, scolaire et politique. Des questions plus fondamentales ont alors surgi, qui concernent l'identité, la nationalité, l'assimilation ou la marginalisation, l'ethnicité ou ethnicisation, et le pluralisme culturel.<sup>127</sup>

Dominique Daniel, dans son étude portant sur « Les objectifs de la politique d'immigration canadienne dans la loi de 1976 : intérêts économiques et réunification familiale », apporte la précision suivante :

Il est vrai que dans l'histoire canadienne l'arrivée d'étrangers fut pendant longtemps considérée dans la perspective pragmatique et conjoncturelle du recrutement de main d'œuvre et que l'immigration n'occupait pas une place centrale dans l'imaginaire collectif comme aux États-Unis. Au-delà de quelques clichés l'immigration restait largement 'invisible' auprès du grand public, ce qui favorisait la main-

---

<sup>126</sup> Dominique Daniel, « Les objectifs de la politique d'immigration canadienne dans la loi de 1976 : intérêts économiques et réunification familiale », in *Études canadiennes/Canadian studies*, AFEC, n° 51, 2001, p. 93.

<sup>127</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 9.

mise de la bureaucratie sur ce secteur et l'ambiguïté persistante du programme national.<sup>128</sup>

En ce qui concerne tout particulièrement le Québec, « *lui, plus préoccupé par ses rapports avec le groupe dominant anglo-saxon, s'est, jusqu'à récemment, peu intéressé aux communautés culturelles. La dénatalité, la baisse constante de la proportion française dans le Canada, en raison de l'immigration surtout, ont petit à petit amené les Québécois à se préoccuper des nouveaux venus et à élaborer des politiques en vue de les intégrer. Elles sont exposées entre autres dans Autant de façons d'être Québécois, un document gouvernemental officiel de 1981 qui vise à mettre à profit l'immigration aux fins du renforcement du poids démographique du Québec dans l'ensemble du Canada* »<sup>129</sup>.

Ainsi, c'est en 1968 que le ministère de l'immigration québécois est créé. Ensuite, dans les années 1970, vont s'enchaîner toute une série de lois canadiennes et québécoises qui vont statuer sur l'immigration. Il faut relever celles de 1971 (qui apportent le terme de « minorité visible ») et de 1988 qui portent sur la notion de multiculturalisme qui iront jusqu'à la création du ministère fédéral du multiculturalisme (« *La politique canadienne du multiculturalisme va dans le sens d'un pluralisme culturel qui vise au développement de la conscience individuelle et collective d'appartenance au Canada, tout en ne niant pas et même en tendant à maintenir en vie et en forme les valeurs culturelles des groupes ethniques et leurs racines ancestrales* »<sup>130</sup>), celle de 1976 que traite en détail Dominique Daniel, celle de 1977 (la loi 101 qui a pour antécédent le « bill 22 » de 1974) :

Pour promouvoir le bilinguisme, le multilinguisme (promotion des langues autochtones, entre autres) ou l'unilinguisme, le biculturalisme ou le multiculturalisme, le Canada et le Québec ont mis sur pied diverses commissions d'enquêtes gouvernementales, lesquelles ont, d'une part, donné naissance à des législations sur les langues officielles (1968), sur le multiculturalisme (1971 et 1988), sur le français comme langue officielle du Québec (1977, la loi 101), et, d'autre part, apporté des réponses, dont l'une a été la reconnaissance

---

<sup>128</sup> Dominique Daniel, « Les objectifs de la politique d'immigration canadienne dans la loi de 1976 : intérêts économiques et réunification familiale », *op. cit.*, p. 100.

<sup>129</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 37.



et la promotion des cultures autochtones et autres, qui ont fait passer les 'deux solitudes' à plusieurs.<sup>131</sup>

À ces diverses lois, il est important de faire référence ici à l'accord Cullen-Couture de 1978 sur lequel d'ailleurs revient Dominique Daniel dans son étude :

En 1978, l'accord Cullen-Couture transféra au gouvernement québécois la responsabilité de la sélection des candidats à l'immigration 'indépendante'<sup>132</sup> qui souhaiteraient résider dans la province. Cette attitude interventionniste du Québec, surtout après l'arrivée au pouvoir du Parti Québécois en 1976, était motivée par une prise de conscience des effets négatifs de la nouvelle immigration sur la francophonie : la province recevait une part toujours décroissante des nouveaux arrivants, et ces derniers étaient de moins en moins susceptibles de parler français ou de vouloir l'apprendre ; la baisse de la fécondité de la population québécoise aggravait cette fragilisation de la francophonie. Dans cette situation, l'immigration pouvait devenir un atout à condition que le Québec puisse choisir ses futurs résidents — une initiative qu'Ottawa accueillit favorablement.<sup>133</sup>

En effet, comme nous l'avons déjà souligné en citant précédemment Clément Moisan et Renate Hildebrand, les origines des immigrants arrivant au Canada se sont considérablement diversifiées au fil du temps : en 1947, 65% de tous les immigrants arrivaient de l'Angleterre, 13% des États-Unis (se dégageait alors une majorité anglo-saxonne), 8% de la Pologne et 4% des Pays-Bas. Seulement 10% venaient d'ailleurs. En 1975, environ 16% venaient de l'Angleterre et 9% des États-Unis, contre 43% d'Asie, d'Afrique et des Caraïbes. Durant cette période, nombre de réfugiés en provenance d'Asie (Vietnam, Chine) et d'Europe de l'Est (surtout de Hongrie) ont accru le nombre des immigrants traditionnels. En trente ans, la mutation du paysage migratoire canadien est donc phénoménale. Une dernière chose à noter est le faible taux d'immigration de France (de 1926 aux

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>132</sup> Dominique Daniel, « Les objectifs de la politique d'immigration canadienne dans la loi de 1976 : intérêts économiques et réunification familiale », *op. cit.*, p. 93 : « En 1976, le Canada a adopté une loi sur l'immigration qui avait pour but de clarifier les objectifs de la politique nationale dans ce domaine et d'établir un programme d'immigration cohérent et solide. Les trois catégories créées par cette réforme — les réfugiés politiques, les immigrants à titre familial et les 'indépendants' sélectionnés en fonction de leurs caractéristiques socio-économiques par un système de points — [...] ».

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 110.

années 1980, de 2% à un peu plus de 4%)<sup>134</sup>. Tout ceci a pour conséquence directe d'affaiblir de manière conséquente le caractère francophone du Québec : « *Après la Deuxième Guerre mondiale, les immigrants venus s'installer au Québec ont été peu intégrés et assimilés. Par exemple, dans les années 70, seulement 25% des enfants de parents italiens fréquentaient les écoles françaises de Montréal, même s'ils étaient de religion catholique* »<sup>135</sup>.

C'est en 1974 que la loi 22 proclame le français langue officielle du Québec. Cependant, en raison de la nouvelle configuration ethnique du Québec et de l'affaiblissement, malgré le « Bill 22 », de sa francophonie, est adoptée en 1977 par le gouvernement Lévesque la fameuse loi 101, la charte de la langue française, qui va plus loin que sa précédente dans l'affirmation de la primauté du français au travail et sur la place publique, et qui, notamment, impose aux enfants d'immigrants de s'inscrire dans des écoles françaises, de manière à restreindre leur fréquentation des écoles anglaises. Il est à noter que cette loi ne sera pas votée dans un climat serein : regroupés au sein de l'organisation Alliance-Québec, des anglophones choisissent de contester la loi devant les tribunaux et réussissent à en faire invalider certaines parties<sup>136</sup>. Certes, l'intégration des immigrants à partir de cette date précisément est concrète car elle touche à leur scolarité, mais elle est avant tout hautement symbolique : la langue française va dorénavant unir de multiples communautés entre elles.

Paradoxalement, ce sont entre les deux référendums que non seulement les écrits dits migrants se sont multipliés mais qu'ils ont émergé dans une certaine officialité. Ce qui semble paradoxal, c'est que ce soit à des moments où l'identité québécoise, « pure souche » ou « pure laine » comme disent les expressions consacrées, battait son plein en se définissant contre un autre qui plus est — l'anglophone — que ce tiers a commencé à prendre place en surface. Mais, au lieu que l'expression de l'identité québécoise n'étouffe d'autres expressions, elle a, au contraire, fait saillir par son questionnement sur son statut minoritaire les autres minorités. Que ce soit le Québec qui, à ces époques, prenant conscience du caractère changeant et évolutif de ses communautés, a mis l'accent sur ces

---

<sup>134</sup> Toutes ces données sont extraites du livre de Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 25.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>136</sup> Source Jean Provencher, *Chronologie du Québec 1534-1995*, Montréal, BQ, 1997, p. 308.

dernières (notamment comme nous venons de le voir précédemment par l'adoption de certaines lois les concernant) ou que ce soit les communautés elles-mêmes qui se sont identifiées à la demande de reconnaissance portée par le Québec sur la scène politique canadienne (indépendamment du fait de s'engager pour le « oui » ou le « non »).

Pour Lamberto Tassinari, directeur de la revue transculturelle *Vice Versa*, l'explication est autre. Dans un article paru en 1993 dans cette même revue, il écrit : « *Au Québec, le système des communautés culturelles poursuit le même objectif (que celui du multiculturalisme canadien) : créer des minorités afin de faire mieux émerger le profil majoritaire de la communauté de vieille souche* »<sup>137</sup>. Ainsi, selon lui, la reconnaissance des communautés culturelles ne serait qu'assujettie à la valorisation de l'autonomie québécoise et elle ne serait pas un projet qui se suffirait en lui-même.

Quoiqu'il en soit et comme nous n'avons cessé de le montrer jusqu'à présent, l'expression de la québecité se trouve profondément et intimement liée, enchâssée à l'expression de l'ethnicité (et inversement). Sur le plan littéraire, cette liaison se réalise parce que « *En tant que corpus autonome et homogène concentré sur l'expression identitaire, la littérature québécoise apparaît, à la lumière du présent, prendre ses racines dans une conception ethnique de la société, vision qui modèlerait depuis longtemps sa définition* »<sup>138</sup>. Dans son essai, Monique LaRue fait de la figure de l'arpenteur (dont la figure première serait, entre autres, le coureur de bois, puis donc le Québécois) et de celle du navigateur (le migrant tirant vers l'internaute du Web) une complémentarité indissociable :

Deux personnages se partagent et s'arrachent notre âme, se mit alors à imaginer la romancière qui est en moi. L'un est arpenteur et vient du XIXe siècle, et l'autre est navigateur et tire vers le XXIe siècle. L'arpenteur est un homme qui a la passion de la mesure, un homme qui s'attache à la terre, un homme du territoire. Il arpente en Européen les territoires vierges, les espaces d'Amérique. [...] Il crée des frontières. [...] Ses cadastres permettent de léguer et de transmettre. Or, qui transmet n'est-il pas du côté de l'écriture ? [...] L'arpenteur

---

<sup>137</sup> Lamberto Tassinari, « Ethnicité, inaccomplissement et transculture », in *Vice Versa*, n°40, février-mars 1993, p. 11 cité par Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., p. 291.

<sup>138</sup> Monique LaRue, *L'arpenteur et le navigateur*, op. cit., pp. 12-13.

rend humain le paysage, il le civilise. Il approfondit l'identité de l'homme et du lieu. [...] Il y a toute une vision du Québec, actuellement, qui est une vision d'arpenteurs-géomètres, me disais-je. La voix de l'arpenteur dit : nous avons organisé ces lieux. Vous qui venez vous y installer, entrez dans nos rangs. Nous descendons de ces fondateurs français du pays, nous possédons un territoire et une littérature dont nous sommes les héritiers et les ayants droit, et dont nous portons légitimement la conscience historique. [...] nous sommes une nation : nous avons des origines communes, un passé commun, [...]. Il en viendra toujours, de ces navigateurs, de ces explorateurs qui, comme tout artiste véritable, partent vers l'inconnu pour trouver du nouveau, des nomades qui ne s'abaissent pas à arpenter la terre [...]. La question n'est pas, me disais-je, d'étouffer la voix de l'arpenteur ni d'exiger des navigateurs qu'ils se fixent dans nos cadastres. Le navigateur rompt les amarres, largue son passé, mais transporte avec lui sa mémoire. Le navigateur ne peut se passer pour naviguer du travail de l'arpenteur. Et un monde de seuls navigateurs serait vide de traces.<sup>139</sup>

Ainsi, comme l'exprime métaphoriquement et poétiquement la romancière québécoise, il n'existe pas d'incompatibilité entre le sédentaire québécois et le voyageur migrant, et même au-delà, il se crée une fusion quasiment nécessaire et incontournable. En ce sens, le projet nationaliste n'a pas été à l'encontre de l'essor de la culture migrante, au contraire.

Mais, aujourd'hui, qu'en est-il, que peut-il en être de cette culture migrante alors que deux projets référendaires ont échoué ? Si la question nationale (même si aujourd'hui elle n'est pas écartée mais sérieusement réévaluée) soutenait, de quelque manière que ce soit — directement ou indirectement ; volontairement ou involontairement —, l'éveil des communautés culturelles, comment ces dernières vont évoluer, sans ce pilier, et que vont-elles apporter comme transformations (majeures, sans aucun doute) dans la société québécoise ? La plupart des critiques et écrivains s'attellant à l'étude de l'écriture migrante arrivent, à juste titre, la plupart du temps à la conclusion que non seulement la littérature québécoise mais

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, pp. 20-21-26.

aussi la société québécoise dans son ensemble sont arrivées aujourd'hui à un important carrefour :

Il est vrai que nous avons donné à la littérature québécoise, me disais-je, la mission de nous servir de patrie et de fondement identitaire, et qu'elle arrive maintenant à un carrefour, tout comme notre société. Son label, son appellation contrôlée, son identité sont appelés à évoluer, sinon à se dissoudre. Notre littérature a jusqu'à maintenant été l'expression d'un monde commun, d'une expérience commune et relativement homogène [...]. Si, politiquement, nous ne pouvons maintenant penser notre société que comme un monde hétérogène, pluriel, divers et cosmopolite, alors, sur le plan littéraire, quelle sera cette littérature québécoise ? Parlera-t-on encore de littérature nationale ? Comment penser la greffe de cette littérature telle qu'elle existe jusqu'à ce jour, avec la littérature telle que la conçoit l'autre ou une littérature autre [...] ? La diversité des perspectives forme-t-elle encore 'une' littérature, une littérature spécifique parmi d'autres littératures distinctes, ou aurons-nous bientôt autant de littératures que de groupes ethniques ? [...] Il devient par conséquent passablement important [...] de nous demander si la littérature québécoise est liée à ce point au devenir politique du Québec qu'elle perdrait son identité si le peuple québécois n'arrivait pas à l'indépendance politique [...].<sup>140</sup>

Il est évident que la rencontre entre la mondialisation actuelle, que vit à grande échelle la plupart des pays industrialisés, et la société québécoise est plus dure encore à vivre pour celle-ci en raison de son statut politique. Il est possible de vouloir être perméable, d'être pour toute ouverture que ce soit dans un esprit d'utopie sincère, mais comment le vivre concrètement quand ses propres frontières ne constituent pas un pays à proprement parler ? Comment accepter qu'un courant littéraire, en passe sans doute de devenir de plus en plus omniprésent et donc représentatif d'une importante part de la population québécoise, imperméable à la question nationale québécoise proprement dite dans ses thématiques, prenne le devant de la scène ? La mutation est réellement profonde. À l'instar de Sherry Simon qui pense, à juste titre selon nous, que « *la*

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, pp. 10-11-18.

*problématique de l'écriture migrante deviendra de plus en plus celle de la littérature québécoise dans son ensemble* », l'écriture migrante, portée jusque-là par la question nationaliste, en revanche, ne semblera pas pouvoir, à l'avenir, soutenir celle-ci. En effet, l'immigration, fondamentalement, se situe aux antipodes du nationalisme quel qu'il soit : « Être émigré c'est peut-être appartenir à la seule espèce d'êtres humains libres des chaînes du nationalisme (sans parler de son horrible frère le patriotisme). C'est une liberté lourde à porter »<sup>141</sup>. En cela, le choix de nos trois romancières est plus que parlant : avec Alice Parizeau, le projet nationaliste bat son plein car dans ses œuvres québécoises, elle exaltera la construction de la nouvelle identité québécoise et dans ses œuvres dites polonaises, en se battant contre le communisme, elle cherche à restaurer la nation de la Pologne ; avec Régine Robin, inspiratrice et créatrice du mouvement des écritures migrantes, ce dernier se construit dans la revendication et le débat, à la fois à l'encontre et avec le projet nationaliste ; la nouvelle génération, mouvante, détachée, individuelle voire individualiste, à laquelle appartient Tecia Werbowski, ne semble plus se reconnaître dans de tels projets collectifs et revendicatifs.

L'écriture migrante trouve sa conception dans une mutation profonde de la société québécoise qui ne cessera pas, pour des raisons de dénatalité ainsi que pour des raisons économiques, de faire appel à l'immigration — comme c'est le cas pour de nombreux pays, y compris la France<sup>142</sup>. De ce schéma prévisionnel, il ne faut pas exclure l'immigration légale et aussi illégale qui, en raison même de situations économiques, historiques, politiques instables et difficiles propres à certains pays, ne semble pas propice à un décroissement. Ainsi, l'écriture migrante trouve un écho à l'extérieur de ses frontières dans un nouveau formatage géopolitique mondial. Non seulement elle se nourrit de particularismes propres au Québec, mais en outre elle répond au phénomène de mondialisation. Cette dernière a toujours existé ; excepté qu'aujourd'hui, grâce à la mobilité

<sup>141</sup> Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, op. cit., p. 138.

<sup>142</sup> À ce propos, lire plusieurs articles, entre autres : « L'Insee prédit un 'vieillissement inéluctable' de la population dans les prochaines décennies. En 2011, les moins de vingt ans seront moins nombreux que les plus de soixante ans », in *Le Monde*, mercredi 28 mars 2001, p. 11 ; « D'ici 2050, sans immigration, la population européenne devrait se réduire d'un cinquième », in *Le Monde économie*, mardi 20 mars 2001, p. III ; « L'immigration nourrit la dynamique démographique nécessaire à la croissance. Selon l'ONU, l'Europe des Quinze comptera 40 millions d'habitants en moins dans 50 ans. Une menace pour l'économie du continent », in *Le Monde*, mardi 20 juin 2000, p. II.

informationnelle (due au développement explosif et rapide des moyens de communication, notamment avec l'arrivée d'Internet, et des mass-médias), individuelle (l'accessibilité beaucoup plus aisée à divers moyens de transport), économique (les échanges rapides de fonds monétaires), elle atteint une configuration nettement supérieure à tout ce qu'elle avait été jusque-là.

L'effet, que nous pourrions nommer d'« identité-caméléon », qui consiste à permuter facilement d'un mode de fonctionnement sociétal à un autre, n'est pas si aisé que cela à vivre en raison des douleurs affectives que provoquent de tels changements ; en revanche, il est de plus en plus facilité par la normalisation, la standardisation des modes de vie des pays industrialisés, insufflées par la puissance hégémonique états-unienne que vit d'autant plus le Québec qu'il est géographiquement proche de ce grand pays. La nouvelle restructuration géopolitique survenue suite à une ouverture des frontières (libération des pays du rideau de fer avec la dissolution du bloc soviétique, chute du mur de Berlin — tous deux synonymes de l'enterrement définitif de la Guerre froide — ; la réalisation de plus en plus concrète de la construction de l'Europe — avec notamment l'introduction récente sur les marchés financiers et le quotidien des Européens de l'Euro), certains conflits (la guerre des Balkans, celle qui sévit entre Palestiniens et Israéliens) ne font qu'alimenter et accentuer les mouvements migratoires.

La crise survenue le 11 septembre 2001 est évidemment l'exemple le plus illustratif de ces profondes mutations. Non seulement le conflit ne réside pas entre deux pays, mais en outre, le choc a fait émerger de façon flagrante la similarité identitaire des pays occidentalisés avec pour conséquence des ralentissements importants dans le domaine des échanges économiques et humains. Ainsi, en France, l'on se souvient du célèbre éditorial du directeur du journal *Le Monde*, Jean-Marie Colombani, qui titrait aux lendemains des attentats « Nous sommes tous Américains » : *« Dans ce moment tragique où les mots paraissent si pauvres pour dire le choc que l'on ressent, la première chose qui nous vient à l'esprit est celle-ci : nous sommes tous Américains ! Nous sommes tous New-Yorkais, aussi sûrement que John Kennedy se déclarait en 1962 à Berlin, Berlinois. Comment ne pas se sentir en effet, comme dans les moments les plus graves de notre histoire, profondément solidaires de ce peuple et de ce pays, les États-Unis, dont nous sommes si proches et à qui nous devons la liberté, et donc notre solidarité. »*

*Comment ne pas être en même temps assaillis par ce constat : le siècle nouveau est avancé »*<sup>143</sup>. Ce sentiment n'a été que fugace, contemporain au choc même de l'événement. Mais il est met l'accent sur ces transpositions d'identités rendues possibles par la nouvelle configuration de notre monde.

Dans une telle conjoncture, le paradigme d'écriture migrante semble donc avoir de beaux jours devant lui...

## **2. 3. Hétérogénéité : Les paradoxes de la littérature migrante**

### **2. 3. 1. Introduction**

Comme nous venons de le voir, des facteurs multiples et « incontournables » sont à l'origine de l'apparition et de l'intégration de l'écriture migrante dans l'histoire littéraire québécoise — facteurs qui s'auto-alimentent, se répondent et découlent à la fois de l'histoire littéraire québécoise et de l'histoire québécoise dans son ensemble. Cependant, cette appellation recouvre de nombreux paradoxes qu'il est nécessaire, à notre sens, de mettre à jour afin d'aller plus en avant dans une perception davantage approfondie du dispositif littéraire québécois. Refuser de soulever les ambiguïtés, flagrantes ou sous-jacentes, qui entourent le concept d'écriture migrante, revient à trop simplifier une société et sa littérature, à passer outre les complexités qui habitent ces dernières : « *L'irruption d'une 'littérature immigrante' dans les lettres québécoises est devenue — en dehors de quelques cas d'espèce antérieurs — un phénomène massif et incontournable depuis une vingtaine d'années. 'Phénomènes incontournables', on sait ce que veut dire en fait cette locution facile : pendant longtemps beaucoup s'efforceront de le contourner, de n'avoir pas à en prendre la juste mesure et de ne pas examiner de quelles conséquences il peut être pour certaines thèses traditionnelles, quels changements de vues et d'attitudes il impose* »<sup>144</sup>.

Ainsi, toujours à l'instar de Marc Angenot, il semble préférable d'utiliser le concept d'écrivains migrants comme un médium qui interrogerait plus globalement la littérature et la société québécoises : « *Somme toute, 'romanciers*

---

<sup>143</sup> Jean-Marie Colombani, « Nous sommes tous Américains », in *Le Monde*, jeudi 13 septembre 2001, p. 1 et p. 18.

<sup>144</sup> Marc Angenot, préface à *Romanciers immigrés : Biographies et œuvres publiées au Québec entre 1970 et 1990*, Montréal/Québec, UQAM CIADEST/ IQRC, 1993, p. xi.



*immigrés*, ce n'est pas une catégorie, — c'est une question adressée à la sociologie de la littérature québécoise, à notre littérature dans l'ambiguïté désormais de cette appropriation »<sup>145</sup>. En effet, travailler sur l'écriture migrante revient à analyser le reflet que renvoie ce médium de la société qui l'a formulé. D'ailleurs, la plupart des auteurs qui se sont tout spécifiquement penchés sur ce paradigme d'écriture migrante l'ont fait à partir de thématiques plus larges : Simon Harel a travaillé sur la thématique de l'arrivée en ville, Pierre Nepveu sur la vaste notion de l'exil dans les Lettres québécoises... Ce n'est que très récemment que des chercheurs ont affronté, non plus en biaisant (point de vue biaisé, décalé qui permettait de porter de manière vigilante et constante un regard sur cette catégorie d'écrivains migrants *dans sa relation à la société québécoise*, à l'institution littéraire québécoise, aux thématiques littéraires québécoises) mais de manière directe, ce « nouveau type d'écriture ». Nous pensons ici bien sûr à l'ouvrage critique de Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire migrante au Québec (1937-1997)*, qui bien qu'exhaustif, gomme tout un pan fondamental de cette écriture migrante : à savoir sa relation interactive, paradoxale, d'amour et de haine, de compréhension et d'incompréhension, de satisfaction et d'insatisfaction avec la société québécoise dans son ensemble. Considérer l'écriture migrante comme un tout autonome, s'auto-régissant, se suffisant à lui-même revient à minimiser les trois grands paradoxes (de réception, de datation, de nomination) qui font de cette écriture une problématique ouverte à la fois sur des questions de fond, et sur un monde contemporain en profonde évolution et mutation.

### 2. 3. 2. Les paradoxes de la réception

Dans son article au titre laconique « La littérature du Commonwealth n'existe pas » daté de 1983 et recueilli dans *Patries imaginaires*, l'écrivain Salman Rushdie analyse les paradoxes qui minent cette littérature et qui amènent l'auteur à la conclusion suivante : ce n'est pas que la littérature du Commonwealth

---

<sup>145</sup> *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

n'existe pas, mais plutôt que « *La littérature du Commonwealth ne devrait pas exister* »<sup>146</sup> :

Si elle n'existait pas, on pourrait apprécier les écrivains pour ce qu'ils sont, qu'ils écrivent en anglais ou non ; nous pourrions parler de littérature selon ses véritables regroupements qui pourraient être nationaux, linguistiques, mais qui pourraient être aussi internationaux et fondés sur des affinités d'imagination ; et en ce qui concerne la littérature anglaise elle-même, je pense que si l'on pouvait étudier ensemble toutes les littératures de langue anglaise, une forme qui émergerait qui reflèterait vraiment la nouvelle place de la langue dans le monde, et l'on pourrait voir que la littérature de langue anglaise n'a jamais été en si bonne santé parce que, aujourd'hui, la langue mondiale possède elle aussi une littérature mondiale, qui se développe dans toutes les directions imaginables. Depuis quelque temps, la langue anglaise a cessé d'être la propriété des seuls Anglais.<sup>147</sup>

Si l'écrivain en arrive à une telle conclusion, c'est que le fondement principal sur lequel repose la littérature du Commonwealth est le regroupement d'auteurs originaires de pays dépendant ou ayant dépendu de la Grande Bretagne et qui ont donc tous en commun la particularité de manier la langue anglaise alors qu'ils ne sont pas d'Angleterre, tel Salman Rushdie lui-même puisque celui-ci est né en Inde. Or, ce rassemblement d'auteurs basé essentiellement sur un critère, certes non pas littéraire, mais à la fois linguistique et national, notre critique le récuse de manière assez catégorique pour diverses raisons.

La première — fondamentale et essentielle puisque c'est elle qui l'amène à développer toute cette réflexion — est que lui-même ne se reconnaît pas dans cette appellation : « *Je pensai : n'est-ce pas l'animal le plus étrange qui soit — une école littéraire dont les membres supposés nient avec véhémence qu'ils y appartiennent. Pis, ces refus sont tout simplement ignorés !* »<sup>148</sup>. Ce refus tient au fait qu'instinctivement l'auteur ressent une ségrégation apparaissant comme indépassable dans la littérature de langue anglaise : il y a celle originaire du centre, l'Angleterre, et il y a toutes les autres, en périphérie, petits rejets ou

---

<sup>146</sup> Salman Rushdie, « La littérature du Commonwealth n'existe pas », *Patries imaginaires*, op. cit., p. 87.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 78.

satellites qui gravitent autour de la première. De là, naît une hiérarchisation, involontaire ou voulue, qui rejaillit sur une appréciation qualitative de ces œuvres produites dans la sphère du Commonwealth. Hiérarchisation qui permet à l'Angleterre de garder sa supériorité et sa suprématie, non plus politique obligatoirement, mais artistique et intellectuelle : « *D'autre part, l'Angleterre qui, autant que je sache, n'a pas encore été chassée du Commonwealth a été exclue de sa manifestation littéraire. Pour des raisons évidentes. Il serait tout à fait impossible d'inclure la littérature anglaise, la chose sacrée elle-même, dans cette bande de parvenus qui se pressent sous ce parapluie neuf et mal fait.* »<sup>149</sup>. Même si, de cette citation acerbe, un ressentiment complexe (de colonisé, d'immigré) se déploie à l'encontre du Royaume-Uni, il n'en reste pas moins que la littérature du Commonwealth désigne les littératures périphériques à la littérature anglaise, institution qui se suffit à elle-même, créant par là non seulement « *un ghetto mais un véritable ghetto d'exclusion* »<sup>150</sup> selon les propres mots de l'auteur.

Par la suite, Salman Rushdie, lorsqu'il est invité à des tables rondes portant sur cette littérature, est frappé par la diversité des auteurs qui l'entourent (leurs origines, leurs parcours, leurs œuvres, etc.) et il se demande quels sont les liens imaginaires, artistiques, littéraires, intellectuels qui peuvent bien se nouer entre eux :

À la conférence sur la littérature du Commonwealth, j'ai parlé avec le poète australien Randolph Stow ; l'Antillais Wilson Harris ; le Kenyan Ngugi wa Thiongo ; Anita Desai de l'Inde et la romancière canadienne Aritha Van Herk. J'ai été convaincu que nos différences étaient bien plus significatives que nos similitudes, qu'il était impossible de dire ce que pouvait raisonnablement signifier la « littérature du Commonwealth ». [...] Anita Desai parla en murmures, de son roman, de la sensibilité, et je me demandai ce qu'on pouvait bien lui trouver en commun avec le marxiste engagé Ngugi, [...] qui exprima son rejet de la langue anglaise en lisant son œuvre en swahili [...]. Cette grande diversité aurait été entièrement naturelle dans une conférence de littérature générale — mais il s'agissait d'une

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 79.

école particulière de littérature, et j'essayai de comprendre ce que cette école était supposée être.<sup>151</sup>

Poussant plus en avant sa réflexion, conçue à partir de son propre refus d'appartenir à cette école littéraire et à partir de la constatation que les auteurs qui l'entourent sont « multiples et divers », le critique ne peut éviter de mettre en avant l'écueil flagrant sur lequel bute la constitution de la littérature du Commonwealth : cette dernière souhaiterait volontiers reposer sur l'expression de la nationalité de chaque auteur. Ainsi, bel et bien différente de la littérature anglaise d'Angleterre — cette dernière serait alors effectivement circonscrite à l'imaginaire anglais, le « pur » et le « vrai », l'originale en somme —, cette littérature du Commonwealth resterait garante du particularisme de chaque auteur, et respecterait tout à la fois l'idée d'un multiculturalisme ambiant. Se diffuserait alors, dans un mélange bienheureux, les notions de respect, de différences et d'authenticité des cultures, ce que fustige comme de bien entendu l'écrivain qui, de son côté, parle volontiers davantage d'un exotisme rassurant :

Les livres sont presque toujours appréciés parce qu'ils utilisent des éléments et des symboles qui appartiennent à la tradition nationale de l'auteur ou quand leur forme renvoie à une forme traditionnelle, à l'évidence pré-anglaise, et quand on peut considérer les influences qui s'exercent sur l'auteur comme internes à la culture dont il est issu. [...] Ici, nous sommes confrontés au fantôme de l'authenticité. [...] L'« authenticité » est l'enfant respectable du vieil exotisme. Elle exige que les sources, les formes, le style, la langue et les symboles dérivent tous d'une tradition prétendue homogène et continue. Ou autre. Ce qui est révélateur, c'est que ce terme, tellement en usage dans le petit monde de la « littérature du Commonwealth » et toujours sous forme de compliment, semblerait ridicule à l'extérieur. Imaginez un roman dont on ferait l'éloge parce qu'il serait « authentiquement anglais » ou « authentiquement allemand ». On trouverait cela absurde.<sup>152</sup>

Mais, en se focalisant sur la nationalité de chaque auteur afin de le cerner d'un plus près, ainsi que son imaginaire, cela conduit à une superposition d'identités au final assez complexe et/ou grotesque : « *Dans mon cas personnel, on me demande*

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

constamment si je suis britannique ou indien. Pour m'expliquer, on a inventé la formulation 'écrivain-britannique-né-en-Inde'. Mais, comme je l'ai dit hier au soir, mon dernier livre parle du Pakistan. Alors ? 'Écrivain-indo-pakistannais-résident-britannique' ? Vous voyez à quelle folie on arrive quand on veut enfermer les écrivains dans des passeports. »<sup>153</sup>. Chercher à identifier à ce point l'individu — recherche d'une identification claire rendue de plus en plus problématique par la nouvelle configuration de notre monde où la tendance est davantage à la superposition des identités multiples —, revient à considérer la nationalité, comme un nationalisme, c'est-à-dire comme l'expression d'une pureté, d'une unicité : « Un des aspects les plus absurdes de cette quête d'authenticité nationale c'est que [...] il est totalement fallacieux de supposer qu'il existe une tradition pure et sans mélange dans laquelle puiser. [...] Ainsi, la réalité de la tradition mélangée est remplacée par la pureté imaginaire. »<sup>154</sup>.

Et c'est en raison de tous ces axes d'investigations problématiques posés à partir d'une réflexion sur la littérature du Commonwealth que l'auteur de cet article en arrive à la conclusion que nous citons au début de cette partie. Peu d'écrivains semblent écrire cette littérature du Commonwealth qui les enferme, au passage, ainsi que leurs œuvres « dans une lecture trop étroite et parfois trompeuse »<sup>155</sup>. Et parce que la littérature du Commonwealth repose sur une réalité politique et économique, parce qu'elle se trouve alimentée par des travaux critiques, parce qu'elle se trouve être le sujet des théories post-coloniales, elle existe bel et bien. En revanche, pour les raisons explicitées par Salman Rushdie qui ne lui trouve pas de fondements esthétiques valables, elle ne *devrait* pas exister.

Nous nous sommes permis d'exposer en profondeur et en longueur l'article de Salman Rushdie car il recoupe, de manière flagrante, la problématique de l'écriture migrante. Les paradoxes de la littérature du Commonwealth sont ceux qui habitent l'écriture migrante. Et Laurence Joffrin ne s'est pas trompée lorsqu'elle a titré son étude, complète et pertinente, sur l'écriture migrante : « *La littérature d'immigration n'existe pas* »<sup>156</sup>, pastichant ainsi l'article de Salman Rushdie qu'elle cite d'ailleurs en exergue comme pour insister sur la filiation de la

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>156</sup> Laurence Joffrin, « La littérature d'immigration n'existe pas », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, AFEC, 2000, n° 49, pp. 7-32.

réflexion. De manière anecdotique, il est intéressant de relever l'appartenance de la littérature québécoise à la littérature du Commonwealth en raison de son appartenance au Canada — ce qui finit de parachever l'étude de Salman Rushdie sur la multiplicité des constituants littéraires de l'univers du Commonwealth. Par ailleurs, l'article de l'écrivain est daté de 1983, années quatre-vingt qui voit du côté québécois l'apparition dans l'histoire littéraire du concept d'écriture migrante : peut-être que par-delà les constitutions de ces deux mondes littéraires — l'un global, celui du Commonwealth ; l'autre, épiphénomène de la littérature québécoise — se dessinait, à l'époque, la recherche naissante d'une nouvelle approche de toutes ces identités en mutation. Chacun, à sa façon, était un médium d'appréhension d'une mise en place inédite du monde avec ses répercussions littéraires.

Les similitudes dans l'analyse des deux univers littéraires commencent par celle qui concerne la réception problématique du syntagme de littérature migrante par les auteurs directement concernés. Précédemment, nous avons vu que ces derniers étaient à la recherche d'une reconnaissance officielle de leur existence qui leur permettrait alors, principalement et tout simplement, de pouvoir être publiés. Car, jusque dans les années quatre-vingt, la revendication, la création, l'installation d'un sentiment de nationalité québécoise, appuyée et relayée par les projets référendaires, faisait de la littérature son expression privilégiée (« *Il est vrai que nous avons donné à la littérature québécoise, me disais-je, la mission de nous servir de patrie et de fondement identitaire [...]*<sup>157</sup> ), excluant toutes voies/voix dissonantes. Marie-José des Rivières, dans son étude du magazine féminin *Châtelaine et la littérature (1960-1975)*, en analysant la provenance des textes littéraires publiés dans cette revue, souligne :

Gertrude Le Moyne [lectrice consultante à *Châtelaine* et co-responsable de la section « Nouvelles »] a aussi spécifié que le magazine tenait à publier des textes québécois : c'était une priorité. Ainsi les auteurs devaient être Québécois ou être établis au Québec depuis au moins un an pour que leurs textes de fiction soient acceptés par la revue. Entre 1960 et 1975, conformément au profil de l'ensemble des auteurs au Québec, ceux qui publiaient dans

---

<sup>157</sup> Monique LaRue, *L'arpenteur et le navigateur*, op. cit., p. 10.

*Châtelaine* étaient presque exclusivement Québécois, venant de tous les coins de la Province. Les quelques auteurs québécois d'adoption — masculins pour la plupart — étaient venus chercher du travail chez nous. La langue parlée et de publication de presque tous ces gens est, bien sûr, le français.<sup>158</sup>

Dans *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec. Actes du séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999)*, l'écrivain Pan Bouyoucas (né à Beyrouth de parents grecs, émigré au Canada en 1963), au travers de son article « De quelle origine est ce personnage ? », relate, avec beaucoup de tendresse et de sincérité, son long parcours de négociation entre ses origines multiples et son intégration à la vie québécoise. Il raconte, notamment, la difficulté qu'il a eu à se faire publier dans ces années peu propices à « l'étrangeté » :

Mon premier roman, *Le dernier souffle*, qui raconte la vie et la mort d'un immigré grec, est sorti en 1975. Pas un seul critique n'en a parlé. C'est la faute de mon éditeur, me suis-je dit, et j'ai apporté chez un autre mon deuxième manuscrit. Publié en 1976, *Une bataille d'Amérique*, racontait les déboires d'un jeune écrivain montréalais déchiré entre la culture de ses parents grecs et celle de sa jeune femme québécoise. Cette fois, l'accueil a été un peu moins discret. Et le critique du quotidien *Le Devoir* a dit, entre autres : 'Sans doute, ne sommes-nous pas habitués ici à une littérature de cette espèce... Ce roman est un enrichissement et un élargissement de la thématique habituelle [...]'. Le critique était Jean Basile, un immigré d'origine russe qui avait grandi en France. Il est mort depuis.<sup>159</sup>

Ces deux exemples, de sources complètement différentes (l'une de la part d'une institution littéraire que représentait à l'époque le magazine *Châtelaine* et l'autre émanant directement d'un auteur), puisés parmi tant d'autres, sont cités pour montrer à quel point certaines voies/voix étaient frappées d'ostracisme, ou pour le moins occultées par un projet politique de grande ampleur, à une certaine époque.

---

<sup>158</sup> Marie-José des Rivières, *Châtelaine et la littérature (1960-1975)*, Montréal, l'HEXAGONE, 1992, p. 211.

<sup>159</sup> Pan Bouyoucas, « De quelle origine est ce personnage ? », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec. Actes du séminaire international du CISQ à Venise*, sous la direction d'Anne de Vaucher Gravili, Venise, Supernova, 2000, p. 98.

La demande de reconnaissance devenait urgente. Et précédemment, nous avons souligné, notamment par la référence au texte de Marco Micone, *Speak What*, combien certains de ces auteurs immigrés cherchaient à passer sur le devant de la scène. Mais entre une « simple » (pas si simple que cela d'ailleurs...) reconnaissance politique, légale, culturelle de leur présence et l'institutionnalisation de cette dernière, ainsi cataloguée, un pas a été franchi sans que cela provoque une approbation chez certains des auteurs concernés, même les plus engagés d'entre eux dans la cause migrante.

Les raisons qui motivent le refus de cette catégorisation sont ceux qu'évoque Salman Rushdie dans l'article étudié précédemment : la ghettoïsation ; la création d'un apartheid entre une littérature nationale de souche et des littératures multinationales qui ont pour outil commun le maniement de la langue française ; la concrétisation d'un centre et d'une périphérie ; une multiplicité de genres, d'auteurs, d'univers artistiques réunis sous une seule appellation qui, par ses significations, ne renvoie qu'à des imaginaires basés sur la nationalité ; etc.

Dans son recueil d'entretiens menés auprès de onze auteurs, intitulé *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Suzanne Giguère pose à chacun de ses interlocuteurs ce que ce dernier pense de l'écriture migrante. Une seule, Mona Latif-Ghattas, accepte d'être classée dans ce courant littéraire : « - SG : *D'entrée de jeu, acceptez-vous le terme 'écriture migrante' pour désigner votre travail d'écrivain ?* - MLG : *Cela ne me gêne pas. Il faut assumer sa destinée. Je suis une migrante. Dans ma vie, il y a eu une cassure d'exil qui a conditionné mon écriture. Si j'étais restée en Egypte, je n'aurais sans doute pas écrit les mêmes choses.* »<sup>160</sup>. Mais en ce qui concerne tous les autres (Fulvio Caccia, Émile Ollivier, Nadia Ghalem, Joël Des Rosiers, Neil Bissoondath, David Homel, Gilberto Flores Patiño, Hans-Jürgen Greif, Naïm Kattan, et Régine Robin), ils ne se reconnaissent pas dans cette nouvelle appellation, parfois ils émettent quelques nuances à leur réponse, tel Émile Ollivier. À la question posée par Suzanne Giguère, « *Acceptez-vous d'être désigné comme un écrivain migrant ?* », il répond par l'ambiguïté : « *Je préférerais être reconnu comme écrivain. Point à la ligne. Je suis identifié selon les circonstances comme un écrivain migrant, afro-caribéen ou québécois. Cela m'irrite parfois, mais j'admets que ce sont des classifications*

---

<sup>160</sup> Suzanne Giguère, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 219.



*commodes pour répertorier les genres. Je demeure ambivalent sur cette question. D'une part, je constate que des écrivains ont laissé leur marque à partir de leur posture de migrant [...]. D'autre part, je sais que le thème de la migration occupera de plus en plus de place dans mon œuvre »*<sup>161</sup>. Pour Nadia Ghalem, sa réponse est sans appel : « *Ce terme me surprend. Personnellement, je me considère comme une écrivaine. Point à la ligne. Les classifications, les étiquettes, entraînent une forme d'exclusion »*<sup>162</sup>. Et Gilberto Flores Patiño d'appuyer également sur cette exclusion dans sa réponse : « *D'après mes papiers d'immigration, je suis écrivain. Cette classification 'd'écrivain migrant' me gêne parce qu'elle désigne deux catégories d'écrivains, 'nous' et 'les autres'. J'aimerais pouvoir dire 'nous autres écrivains' »*<sup>163</sup>.

Les réponses qui nous intéressent tout particulièrement ici sont celles de Fulvio Caccia et de Régine Robin : l'un parce qu'il s'est fait le porte-parole actif de la cause migrante ; la seconde parce qu'elle se trouve être l'auteur du roman phare *La Québécoise*. Les propos de Fulvio Caccia sont des plus clairs :

- SG : Vous récusiez le terme 'd'écritures migrantes'. Pourquoi ?
- FC : J'ai toujours été réfractaire à cette typologie, même si j'ai contribué à la 'légitimer'. Cette désignation relève d'une opération idéologique. Je ne mets pas en doute la sincérité de ses concepteurs. Ils voulaient contribuer à la reconnaissance des auteurs issus de la mouvance de l'immigration. Mais c'est rendre un bien mauvais service que de diffuser ce terme. Car il fait écran au sens propre, piège les auteurs, les conserve dans leur différence, alors que c'est l'inverse qui devrait être fait. Le danger c'est de reconnaître une catégorie plutôt qu'une œuvre, soit une littérature qui se fragmente, crée des ghettos et autant de solitudes.<sup>164</sup>

Dans la postface à *La Québécoise*, écrit dix ans après la parution du roman soit en 1993, Régine Robin se réjouissait de la brisure du silence qu'avait provoquée cette publication tout en apportant quelques réserves fortes quant à l'ancrage d'une parole ethnique dans l'histoire littéraire québécoise. Dans son entretien avec Suzanne Giguère, elle réitère sa position de retenue face à la classification qui

<sup>161</sup> Émile Ollivier, *ibid.*, p. 56.

<sup>162</sup> Nadia Ghalem, *ibid.*, p. 82.

<sup>163</sup> Gilberto Flores Patiño, *ibid.*, p. 165.

<sup>164</sup> Fulvio Caccia, *ibid.*, p. 29.

nous préoccupe ici : « *J'aimerais dire que, personnellement, je juge inappropriée la catégorie 'migrants' dans laquelle on enferme les écrivains. J'estime qu'ils ne devraient pas être désignés en fonction de leur origine mais plutôt en fonction de leurs styles, de leurs sensibilités et de leurs préoccupations* »<sup>165</sup>.

Même si Suzanne Giguère ne donne la parole qu'à onze voix qui sont peut-être loin de représenter une quelconque majorité (Denise Helly et Anne Vassal dénombrèrent, à l'époque, dans leur dictionnaire des *Romanciers immigrés : biographies et œuvres publiées au Québec entre 1970 et 1990*<sup>166</sup>, cent quarante auteurs...), il n'en reste pas moins que ces quelques prises de position posent problème, le même rencontré par Salman Rushdie dans son questionnement sur l'existence du Commonwealth : un courant dans lequel les propres auteurs qui le constituent ne se reconnaissent pas...

Dans un entretien particulier que nous avons eu au cours de l'année 2001 avec la romancière Tecia Werbowski, à la question empruntée à Suzanne Giguère, l'auteur nous répondait : « *Je suis une femme qui écrit. Point.* », venant grossir ainsi les rangs de tous ces artistes qui ne voient pas leur reflet dans l'écriture migrante.

La réception de cette classification littéraire ne se joue pas qu'au niveau des auteurs, elle se joue également au niveau des lecteurs. Car si une partie des premiers la récusé, qu'en est-il concernant les seconds ? Il ne s'agit pas ici de lecteurs critiques ou universitaires qui ont, parfois, les outils nécessaires pour aborder cette question et sont donc au fait de celle-ci. Il est question du simple lecteur qui se retrouve avec un livre entre les mains.

Dans son article d'ouverture et éponyme, « *Patries imaginaires* », Salman Rushdie s'interroge, entre autres, sur sa position d'écrivain mineur dans le monde de la littérature anglaise et quelles peuvent être les conséquences d'une telle position dans son écriture : « [...] *de tous les nombreux pièges à éléphants qui nous attendent, la fosse la plus grande et la plus dangereuse serait l'adoption d'une mentalité de ghetto. Oublier qu'il existe un monde au-delà de la communauté à laquelle nous appartenons, nous enfermer à l'intérieur de frontières culturelles étroitement définies serait à mon avis entrer volontairement dans cette forme*

---

<sup>165</sup> Régine Robin, *ibid.*, p. 252.

<sup>166</sup> Denise Helly et Anne Vassal, *Romanciers immigrés : biographies et œuvres publiées au Québec entre 1970 et 1990*, *op. cit.*

*d'exil intérieur qu'en Afrique du Sud on appelle 'homeland'. [...] Ceci soulève immédiatement la question de savoir pour qui l'on écrit »*<sup>167</sup>. Il dit écrire à la fois pour les lecteurs d'Inde et d'Angleterre, et pour les autres : « *Aussi je dirais que j'écris pour ceux qui se sentent appartenir aux choses sur lesquelles j'écris, mais aussi pour n'importe quel autre que je peux atteindre »*<sup>168</sup>. Ainsi, on s'en serait douté à moins, la communauté d'origine n'appelle pas la communauté identique de lecteurs.

Concernant les auteurs dits migrants au Québec, il est clair que leurs textes qui partagent une certaine revendication de leurs voix s'adressent en particulier, sans doute, à un public québécois qu'ils veulent sensibiliser, et à un public d'immigrés qu'ils veulent soutenir. Mais, aujourd'hui, alors que l'institutionnalisation s'est faite, que la revendication semble derrière, et que les textes proposés au public se détachent de plus en plus de la situation d'immigrés propre au Québec, ce médium ne semble pas fournir une approche pertinente pour un lecteur quelconque. Cette catégorisation aide-t-elle vraiment à lire, par exemple, *L'ingratitude* de Ying Chen, roman publié chez Leméac et qui a pour cadre la Chine, ou encore *Le mur entre nous* de Tecia Werbowski, également diffusé par Actes Sud et dont la Pologne est au cœur de la narration... ?

### 2. 3. 3. Les paradoxes de la datation

Le thème du déracinement ainsi que les auteurs exilés sont monnaie courante en littérature. D'un point de vue thématique, Elie Wiesel, dans la préface du livre *Migrations et Errances*, rappelle les tous premiers mythes littéraires qui ont trait à l'errance : « *Adam et Ève deviennent humains quand ils quittent le paradis. Mais le premier nomade, c'est leur fils aîné Caïn. Le premier commandement que Dieu lance à Abraham c'est 'va-t-en'. Quant à Moïse, il n'est célèbre qu'en tant que libérateur de son peuple fuyant l'Égypte. Ulysse passe sa vie à chercher Ithaque et Œdipe à cerner la vérité »*<sup>169</sup>. Dans son entrevue avec Suzanne Giguère, l'écrivain Joël Des Rosiers développe la réflexion suivante quant à l'écriture migrante qui, aujourd'hui, bat son plein et fait couler bien de l'encre : « *Ce*

---

<sup>167</sup> Salman Rushdie, « Patries imaginaires », in *Patries imaginaires*, op. cit., p. 30.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>169</sup> Elie Wiesel, préface à *Migrations et Errances*, Paris, Grasset, 2000, p. 7.

phénomène n'est pourtant pas nouveau dans l'histoire de la littérature. Déjà la littérature de l'Antiquité classique témoigne de l'apport des écrivains nés sur les marches de l'Empire romain. De grands textes de la littérature latine ont été écrits par Sénèque, originaire de Cordoue, Virgile, né dans la Gaule cisalpine, Térence, l'esclave affranchi originaire de la Numidie, et saint Augustin qui était Berbère »<sup>170</sup>. Et plus près de nous, au XX<sup>e</sup> siècle — siècle qui a vu se déployer les deux plus grandes expressions exaltées du nationalisme et assisté à leurs ravages, il s'agit bien sûr du national-socialisme allemand et du communisme soviétique —, une multitude d'individualités artistiques et déracinées a peuplé le monde de l'art. Des personnalités appartenant à l'univers des Lettres sont évidemment concernées par ce phénomène :

Aux environs des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, en effet, s'est répandue en Europe une espèce nettement identifiable d'écrivains, qui n'étaient pas [...] chez eux dans leur patrie ni ailleurs dans le monde et qui [...] ont connu l'expérience [...] du déracinement. Ils n'ont jamais formé un groupe ni un mouvement cohérent, mais plutôt ce qu'on appelle une famille d'esprit. Une famille dont l'esprit a ceci de particulier qu'il a dû ou voulu se trouver aux prises avec l'altérité culturelle ou linguistique, portant ainsi à un haut degré la conscience des incertitudes et impuissances qui affectent le discours littéraire. Parallèlement, [...] le langage est passé progressivement au statut de sujet, — sujet d'une importance égale à celle des personnages principaux dont les difficultés furent désormais évoquées conjointement avec la difficulté de leur évocation. Il en résulta des œuvres déroutantes, d'un accès malaisé. Mais ni la réputation d'obscurité ni l'absence d'intention concertée chez leurs auteurs n'ont pu empêcher ces livres d'affirmer, voire de propager une vision et une problématique du déracinement.<sup>171</sup>

Telles sont, dans un premier temps, les observations menées par André Karátson tandis que, dans la seconde partie du livre *Déracinement et littérature*, Jean Bessière traite, entre autres, des écrivains de la génération perdue (car « *À part la*

---

<sup>170</sup> Joël Des Rosiers, entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, op. cit., p. 104.

<sup>171</sup> André Karátson, « Essai sur le déracinement dans la prose narrative européenne », in André Karátson et Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, op. cit., p. 19.

*'génération perdue' des lettres nord-américaines dont Jean Bessière étudie le cas, aucun groupe dans aucun autre pays n'a si étroitement lié l'aventure de la création à celle de l'expatriation »<sup>172</sup>).*

Qu'importe qu'il s'agisse d'écrivains à l'exil volontaire ou imposé par les traumatismes de l'histoire, ou encore d'écrivains travaillés par la notion du cosmopolitisme (« *Quant à l'écrivain cosmopolite, ce n'est pas tant la perte du lieu d'origine qui le caractérise, que la traversée des cultures nationales* »<sup>173</sup>), même si, selon chaque cas, les conséquences esthétiques sur l'œuvre ne sont sans doute pas les mêmes, le déracinement habite bel et bien le monde de la littérature. Et des exemples d'auteurs « déplacés » abondent, citons seulement Samuel Beckett (né à Dublin, 1906), Albert Camus (né en Algérie, en 1913), Joseph Conrad (né en Pologne en 1857), Marguerite Duras (née au Viêt-nam en 1914), T. S. Eliot (écrivain anglais d'origine américaine, 1888-1965), Witold Gombrowicz (né en 1904 en Pologne), James Joyce (1882-1941 né aux environs de Dublin), Franz Kafka (né à Prague en 1883 et dont les références sont multiples dans l'œuvre de Régine Robin), Nina Berberova (née en 1901 à Saint-Petersbourg et dont Tacia Werbowska se sent parente littéraire), et la liste est loin de se vouloir exhaustive.

Ce qui apparaît donc, c'est que ce phénomène n'est ni récent ni propre au Québec. L'on pourrait arguer que ce qui se développe au Québec depuis une vingtaine d'années concerne une errance bien spécifique dans un cadre géographique et historique donné : une immigration, comme nous venons d'en parler c'est-à-dire voulue, involontaire, ou encore forcée par les chaos historiques, mais, ce qui est certain et nouveau, accélérée par la configuration de notre monde actuel. Nous citons à nouveau Elie Wiesel :

Au XX<sup>e</sup> siècle, sur plus d'un continent, le phénomène prit des proportions gigantesques, plus particulièrement sous les deux régimes totalitaires du nazisme et du communisme. [...] Ainsi, des archétypes nouveaux surgirent un peu partout sur la planète. Chassés de leur pays, des hommes et des femmes traînent leur souvenir comme d'autres emportent leurs pauvres trésors. Des personnes déplacées en Allemagne occupée, des apatrides en Europe Occidentale et centrale,

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>173</sup> Laurence Joffrin, « La littérature d'immigration n'existe pas », *op. cit.*, p. 9.

des réfugiés au Moyen-Orient, en Asie, en Afrique. Certains individus et groupes réussirent à s'installer dans leur pays d'accueil. D'autres, en Thaïlande, en Jordanie et à Gaza, attendent encore le droit d'obtenir un passeport national. Des réfugiés, il y en a partout, et pour les autorités officielles ils sont classés en toute une variété de catégories : réfugiés politiques, raciaux, religieux, économiques.<sup>174</sup>

Ainsi, une concentration d'écrivains se sont retrouvés à un moment donné, mus par une histoire personnelle qui les a conduits à l'exil, au Québec et ont relaté par le biais de l'écriture leur expérience de l'immigration-émigration. Cependant, l'explosion et l'apparition de leurs productions sur la scène littéraire spécifiquement vers le début des années 1980 a de quoi surprendre et ne semble pas anodine. En effet, l'expression d'écriture migrante (ou toute désignation qui tourne autour de ce syntagme) désigne alors des écrivains qui pour la plupart écrivaient au Québec depuis déjà une vingtaine d'années. Ainsi, Monique Bosco émigre en 1948 et écrit *Les infusoires* paru chez Hurtubise HMH en 1965 ; Pan Bouyoucas habite Montréal depuis 1963 et écrira *Le Dernier souffle* en 1975 ; Naïm Kattan, qui s'est établi au Québec en 1954, publia son premier ouvrage, *Juifs et Canadiens*, en 1967 ; Alice Poznanska-Parizeau écrivit son premier roman *Fuir* en 1963 alors qu'elle était arrivée dix ans plus tôt en 1952. D'autres exemples viennent se joindre à cette liste non exhaustive comme le cas de Marco Micone qui a émigré au Canada dans les années cinquante ou encore Anthony Phelps, montréalais depuis 1964, etc. Les années 1960 marquent un tournant dans l'histoire québécoise puisqu'elles voient l'amorce de la Révolution tranquille. Pour Clément Moisan et Renate Hildebrand qui dresse *Une histoire de l'écriture migrante au Québec*, cette période marque également un tournant pour cette écriture qui jusque-là était non seulement rare, à forte tendance francophone et européenne, et qui se fondait dans la voix canadienne-française (cela concerne le second chapitre intitulé « Les voix culturelles à l'unisson ou l'uniculturel. L'écriture moderne (1937-1959) »). À partir de la nouvelle décennie se dessine la cartographie que les deux universitaires nomment « Les voix culturelles en polyphonie ou le pluriculturel. L'écriture postmoderne (1960-1974) » et qui concerne leur troisième chapitre s'ouvrant sur cet extrait :

---

<sup>174</sup> Elie Wiesel, *op. cit.*, p. 8.

C'est vers ce moment de la fin des années 1950 et du début des années 1960 que prend naissance une orientation nouvelle de la production littéraire néo-québécoise [...]. Ainsi, la plupart des écrivains de cette période émigrent de 1955 à 1965. D'autres précèdent cette décennie ou la suivent, mais dans la plupart des cas, leur premier livre se situe au début de cette période ou avant 1970. Par ailleurs, la majorité des auteurs immigrants, même si certains passent par la France, arrivent de pays jusqu'alors absents du paysage littéraire québécois : la Pologne (Alice Parizeau), l'Irak (Naïm Kattan), l'Espagne (Jacques Folch-Ribas), l'Argentine [...], le Maroc [...], la Russie (Jean Basile) et surtout Haïti [...]. Ils s'intègrent tous à la vie et aux institutions académique et littéraire du Québec. Tous ces écrivains venus de l'est de l'Europe, du Moyen Orient, d'Afrique du Nord, de la Caraïbe, élargissent l'espace géographique de l'émigration qui, dans la période précédente, se limitait à la seule Europe, et apportent ainsi des cultures variées. On assiste donc à un changement qui va modifier plusieurs aspects de la littérature du Québec dont celui de l'écriture proprement dite. [...] On peut parler ici d'un départ vers une pluralité.<sup>175</sup>

Ainsi, si l'écriture migrante a explosé sur le devant de la scène littéraire québécoise à partir des années 80, c'est sans doute parce que l'immigration dans ce pays devenait de plus en plus importante, imposante et multiple. Cette dernière, qui jusqu'à présent était composée de francophones, d'Européens, a fini par se désolidariser visiblement du bloc de la société d'accueil avec notamment la forte arrivée d'écrivains haïtiens, arabes ou asiatiques. L'écriture migrante a toujours existé dans les Lettres québécoises, seulement, elle s'est progressivement dissociée de l'ensemble du corpus québécois (en raison d'une immigration de plus en plus dense et diversifiée ; de la demande de reconnaissance de certains auteurs migrants ; de l'essoufflement du projet référendaire et nationaliste...) jusqu'à s'imposer comme un univers distinct, telle est bien la thèse développée par Clément Moisan et Renate Hildebrand : d'une fusion formant une homogénéité culturelle à une scission provoquant une hétérogénéité culturelle. Car, si l'on remonte le fil de l'histoire de l'écriture migrante, Louis Hémon, né en France,

---

<sup>175</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, op. cit., pp. 91-93.

écrivait déjà sa célèbre *Maria Chapdelaine* dans les années 1914. Seulement ce texte, émanant d'un auteur francophone, ayant pour sol natal l'ancienne Mère patrie du Québec et ayant pour cadre narratif le Québec, ne se démarquait pas somme toute, ou plutôt s'approchait d'au plus près du paysage (littéraire) québécois de l'époque, ceci expliquant en partie son succès.

Mais le démarquage de ces auteurs migrants par rapport à des écrivains dits de souche en raison de leur nombre, de leurs différences culturelles plus marquées qu'auparavant, de leur demande revendicative de reconnaissance, de leurs développements thématiques littéraires autres ne constituent pas les seuls points de scission qui ont concouru à la naissance de ce courant littéraire dans les années 1980 : en somme, qu'est-ce qui peut bien expliquer « *l'étrange fortune de l'écrivain migrant dans le collectif québécois* »<sup>176</sup>, selon l'heureuse formule de Simon Harel ? Et pour répondre en partie à cette question, il semble incontournable de ne plus considérer cette écriture migrante comme formant un tout autonome et seul. Il s'agit d'analyser cette dernière dans sa relation, dans son interaction avec l'institution littéraire québécoise qui a créé ce « courant littéraire » ainsi qu'avec la société québécoise dans son ensemble car « *L'écrivain migrant — qui était aussi perçu comme sujet immigrant — posait la question de sa destination — le sujet d'accueil* »<sup>177</sup>.

« *En guise de liminaire, partons d'un constat qui saute aux yeux : le renversement. Cette réversibilité est caractéristique des périodes de transition et consiste à montrer ce qui était caché, à hypostasier ce qui était refusé. Or, c'est justement à partir d'un 'refus' que l'expression écritures migrantes s'est affirmée* »<sup>178</sup>. Cette constatation de Fulvio Caccia est juste : avant les années 1980, les écrivains de naissance autre que québécoise existaient mais n'étaient pas reconnus en tant que tels. Autant l'étiquette « écrivains migrants » ne leur était pas assignée avant cette période, autant elle n'a été que leur unique mode d'existence possible après cette date. Et c'est ici, selon nous, que se glisse le paradoxe de la datation (en rapport avec le paradoxe de la nomination, comme nous allons le voir). Que s'est-il joué dans les années 1980 pour que cette appellation voie le

---

<sup>176</sup> Simon Harel, « Mémoires de l'identité, mémoires de l'oubli : formes subjectives de l'écriture migrante au Québec », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Italie, Supernova, 2000, p. 148.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>178</sup> Fulvio Caccia, « Les écritures migrantes entre exotisme et éclectisme », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., pp. 59-60.



jour ? À cette époque, le débat nationaliste bat son plein puisque c'est précisément en 1980 que s'est tenu le premier référendum sur la question de l'indépendance du Québec ; le second se tiendra quinze ans plus tard, en 1995. Or, c'est bien dans ce laps de quinze années que, parallèlement dans l'institution littéraire québécoise, l'écriture migrante prend le devant de la scène. Pourquoi un Québec centré sur lui-même, idéologiquement occupé à construire sa nation voit naître dans ses Lettres un mouvement, radicalement opposé au sien, à savoir fondé sur l'étranger — un étranger « *qui renvoie les terreurs d'une déculturation tant redoutée* »<sup>179</sup> — ?.

Heinz Weinmann, dans son article intitulé « Le Québec, entre la naissance de la nation, entre la nation et la méta-nation », rappelle, à juste titre, que « *La nation exclut, élimine, en effet, en portant sur son limes, sur son seuil, tout ce qui n'est pas elle. Naturellement discriminatrice de l'Autre, la nation aime l'homogène, le pur, elle a donc horreur de l'impur, du mélange, du métissage* »<sup>180</sup>. Mais, l'auteur apporte cette précision complémentaire : « *Dans frontière, il y a front. [...] C'est là, sur cette frontière que se dé-finit la nation, puisqu'elle y finit, se termine, donc se meurt. Cette frontière est la pierre de touche où se discerne le Moi collectif d'un Autre. La logique simplistement discriminatoire de la nation est celle du 'principe d'identité' et de son complément nécessaire le 'tiers-exclu'* »<sup>181</sup>. Plus l'autre est un étranger et assigné en tant que tel, plus celui qui énonce cette assignation se définit en tant qu'individu appartenant à la nation (pour Simon Harel, l'écrivain interculturel est « *ce repoussoir qui permet de penser une certaine homogénéité identitaire* »<sup>182</sup>). En ceci, l'écrivain migrant n'apparaît pas comme un autre bien distinct mais davantage comme un double ; selon Sherry Simon, « *L'immigrant est 'l'envers du colonisé' québécois, son miroir renversé* »<sup>183</sup>. Pour preuve de ce statut spéculaire, les caractéristiques sur lesquelles se fonde la notion d'écriture migrante : il est toujours question de

<sup>179</sup> Fulvio Caccia, « Le roman francophone de l'immigration en Amérique du Nord et en Europe : une perspective transculturelle », *Métamorphoses d'une utopie, op. cit.*, p. 93.

<sup>180</sup> Heinz Weinmann, « Le Québec, entre la naissance de la nation, entre la nation et la méta-nation », in *Métamorphoses d'une utopie*, sous la direction de Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Éditions Tryptique, 1992, p. 121.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>182</sup> Simon Harel, « Entre solitude essentielle et sentiment d'appartenance. Résistances à l'intégration et subversion littéraire », *Définir l'intégration ? Perspectives nationales et représentations symboliques*, sous la direction de Yannick Resch, Montréal, XYZ, collection Documents, 2001, p. 127.

<sup>183</sup> Sherry Simon, « La traduction inachevée », *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, sous la direction de Simon Harel, Montréal, XYZ, 1992, p. 31.

rattacher l'œuvre à la nation<sup>184</sup>, il est question de fonder une communauté<sup>185</sup> minoritaire distincte d'une majorité, il est question de la constitution d'un groupe qui souhaite « régler ses comptes avec cette idéologie de la 'survivance' »<sup>186</sup> — cette survivance provoquée par l'exil, l'abandon d'une patrie, la difficile intégration dans un nouveau pays, etc. La caractéristique majeure semble bien être le statut minoritaire d'un groupe versus un statut majoritaire :

C'est ainsi que la littérature de l'immigration participe de l'idéologie dominante qui, au Québec, comme dans le reste du Canada, érige la condition minoritaire en fait majoritaire. Entendons-nous bien : cette 'reconnaissance' est en soi éminemment positive et politiquement révolutionnaire. D'où cet étonnant foisonnement littéraire. Mais cette richesse est également un piège. Aussitôt affirmée, voilà que cette différence est renvoyée à la frontière indépassable de sa singularité. De la sorte, le travail littéraire de l'immigrant est épinglé comme une 'variante du devenir migrant' sans qu'il y ait eu de véritables confrontations avec les autres représentations de la littérature nationale.<sup>187</sup>

Reconnaître à l'intérieur de ses institutions les minorités et instituer avec elles un climat de bon fonctionnement, c'est en somme ce que demande le Québec au Canada. Multiculturalisme et québécoité sont intrinsèquement liés. Fernand Harvey, dans son article intitulé « Les communautés culturelles et le multiculturalisme : une comparaison des politiques québécoise et canadienne », fait d'ailleurs la remarque suivante : « *Assez curieusement, c'est autour de la controverse sur la place du Québec dans la confédération canadienne qu'est née*

---

<sup>184</sup> Laurence Joffrin, « La littérature d'immigration n'existe pas », in *Études Canadiennes/Canadian Studies*, AFEC, n° 49, 2000, p. 12 : « La particularité de la littérature d'immigration, quant à elle, est qu'elle ne renvoie pas seulement à un contenu thématique, ni *a fortiori* à une poétique, mais à la différence d'origine géographique d'un individu *par rapport à une société d'accueil*. Autrement dit, le concept de 'littérature d'immigration' ne se conçoit pas en dehors de considérations socio-politiques. Il est implicitement, mais automatiquement, associé à l'idée de nation, et plus précisément à l'idée de nation dans son rapport à l'étranger ».

<sup>185</sup> Fulvio Caccia, « Les écritures migrantes entre exotisme et éclectisme », *op. cit.*, p. 81 : « Aujourd'hui la majorité des écrivains immigrants comme leurs collègues québécois ont succombé au piège auquel ils avaient pensé s'arracher : la communauté ».

<sup>186</sup> Fulvio Caccia, entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels*, Québec (Laval), Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 32 : « L'écrivain issu de l'immigration a, comme l'écrivain québécois, une tâche à remplir : régler ses comptes avec cette idéologie de la 'survivance' ».

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

*la politique canadienne sur le multiculturalisme à la suite des travaux de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme »*<sup>188</sup>.

Parce que justement il existe un fil (tênu) entre québécity et multiculturalisme, l'écrivain migrant ne peut incarner, ce que Simon Harel nomme à juste titre, « *le statut d'altérité extrinsèque* », à savoir « *cette étrangeté radicale qui fait du sujet un être excédé, en rupture de ban, personnage impérieux qui ne s'intègre pas ou qui refuse de devenir un des nôtres* »<sup>189</sup>. L'écrivain migrant, que nous continuons de nommer ainsi pour les besoins de la compréhension de notre texte, n'est pas cet étranger radical : il est celui qui a fait siens les mots de la société d'accueil, il est peut-être même celui qui possède la nationalité du pays d'accueil, il est celui qui clame sa voix différente afin de s'intégrer pleinement, il ne cherche pas à être nié mais reconnu comme faisant partie d'un tout : « *Ce n'est pas tant la facture de son écriture qui nous intéresse puisque la figure de l'exotisme ou de l'extra-territorialité ne me semble plus exemplaire de sa marginalité discursive. Il ne nous est plus vraiment étranger. [...] L'écrivain interculturel appartient à la communauté. C'est même dans la mesure où il est introjecté comme semblable qu'il peut énoncer sa singularité. Cette différence est en effet de l'ordre du presque-semblable* »<sup>190</sup>. Et Simon Harel d'aller plus avant dans sa pensée en concluant : « *On présume que l'écrivain interculturel vient d'ailleurs. Ce n'est plus vrai : il vient d'ici* »<sup>191</sup>. Et c'est en cela que l'écrivain migrant est un symbole, une icône propre à l'imaginaire québécois : il est physiquement originaire d'un ailleurs mais, symboliquement, il est intimement québécois. En 1989, dans un essai devenu incontournable dans l'étude de l'écriture migrante, *Le voleur de parcours*, Simon Harel avait pour préfacier René Major qui affirmait qu'« *Il y a une fiction de l'autochtone, du propre et du pur comme il y a une fiction de l'étranger, de l'impropre, de l'impur* »<sup>192</sup>. Tant d'écrivains « pure souche » ont été célébrés en raison de leur québécity, alors qu'eux-mêmes ou leurs œuvres offraient un monde bien plus que québécois tandis que l'écrivain migrant

---

<sup>188</sup> Fernand Harvey, « Les communautés culturelles et le multiculturalisme : une comparaison des politiques québécoise et canadienne », *Métamorphoses d'une utopie*, op. cit., p. 160.

<sup>189</sup> Simon Harel, « Entre solitude essentielle et sentiment d'appartenance. Résistances à l'intégration et subversion littéraire », op. cit., p. 127.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 128. C'est nous qui soulignons.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>192</sup> René Major, préface, Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Preambule, collection L'Univers des discours, 1989, p. 13

est loué en raison de son étrangeté alors même qu'une réalité à la fois québécoise et toute autre l'habite. L'écrivain migrant permet, avec les mêmes valeurs, d'être une continuité de l'écrivain québécois : il rompt une homogénéité pour induire de l'hétérogène dans un cadre qui, au fond, respecte des idéologies stables. Pour Fulvio Caccia, « *La réception des écritures migrantes s'est faite certes, mais par glissements progressifs, sans remettre en cause le dispositif idéologique de base. Nous affirmons même qu'elles l'ont renforcé* »<sup>193</sup>. Jusqu'à présent l'écrivain migrant a été analysé comme un double de l'écrivain québécois ; aujourd'hui, alors que le projet référendaire s'essouffle, alors que la reconnaissance des écrivains migrants a eu lieu (dans ses paradoxes et tout le déploiement d'une symbolique), l'écrivain migrant devient aujourd'hui la continuité de l'écrivain québécois. Il s'instaure, selon Simon Harel, une filiation :

Alors que le débat politique semble situer une sédentarité insoutenable, une crispation sur soi qui se joue sous la forme d'un agrippement à une identité qui ne se définit pas, l'écrivain migrant figurerait-il cette filiation retrouvée sous la forme d'une parentalité d'adoption ? [...] Parce qu'il est parent imaginaire, amant imaginaire, enfant imaginaire, l'écrivain migrant est inscrit dans une temporalité de la filiation. Il fait partie des nôtres. Mais ne nous trompons pas, cette filiation n'est pas le signe de l'ouverture cosmopolite [...]. L'écrivain migrant, en témoigne sa disposition, est présenté comme un auteur excentré, appelé à témoigner du devenir de la communauté québécoise grâce à une étrangeté naturalisée. C'est le sujet migrant qui est appelé à témoigner de la modification des paramètres constitutifs du collectif québécois. Le sentiment de continuité générationnelle est en somme inversé. C'est le sujet migrant, enfant imaginaire, amant irréel, ou parent accueilli, qui nomme le collectif. [...] C'est évidemment la place du tiers qui se voit à cette occasion gommée, pour le moins oblitérée. [...] Je souhaite plutôt entrevoir l'écriture

---

<sup>193</sup> Fulvio Caccia, « Les écritures migrantes entre exotisme et éclectisme », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., p. 61.

migrante comme une façon de symboliser par le biais du tiers la contestation de l'ordre identitaire.<sup>194</sup>

Le texte migrant représente une contribution à la remise en question et au déplacement du dogme identitaire québécois, jugé unitaire et rétif à la diversité, voire une alternative entre nationalisme et multiculturalisme, entre enracinement québécois et mosaïque canadienne, de ce que pourrait être l'identité du Québec : « *La littérature dite de l'immigration au Québec, [...] est donc révélatrice du regard que la société porte sur elle-même [...]* ». <sup>195</sup>

#### 2. 3. 4. Les paradoxes de la nomination

« *Comme tout fait d'identité, la nomination est fait subjectif. La nomination existe parce qu'un autre, placé en position d'extériorité sous la forme d'un interlocuteur, permet de nommer et de situer l'identité à 'sa' place* » <sup>196</sup> tels sont les propos de Simon Harel que nous choisissons de mettre en guise de phrase introductive à ce nouveau chapitre car ils soulèvent de manière directe les premiers paradoxes contenus dans l'expression « écriture migrante » : ce ne sont pas les auteurs concernés par cette écriture qui se sont regroupés spontanément entre eux afin de créer un courant littéraire. En outre, cette appellation ne repose pas sur un concept esthétique, littéraire mais sur l'appartenance nationale de ces auteurs (ce qui élude un fait concret : qu'ils aient, pour beaucoup d'entre eux, la nationalité canadienne depuis de longues années). Pierre Nepveu, dans une note concernant le chapitre « Écritures migrantes » de son essai *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, explique pourquoi il préfère employer l'adjectif « migrante » à « immigrante » :

J'utiliserai ici le terme d' 'écriture migrante' [...] de préférence à immigrante, ce dernier terme me paraissant un peu trop restrictif, mettant l'accent sur l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation (ce que de nombreux textes racontent ou évoquent effectivement), alors que 'migrante'

---

<sup>194</sup> Simon Harel, « Mémoires de l'identité, mémoires de l'oubli : formes subjectives de l'écriture migrante », in *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., pp. 149-150.

<sup>195</sup> Laurence Joffrin, « La littérature d'immigration n'existe pas », in *Études canadiennes. Canadian Studies*, AFEC, n°49, décembre 2000, pp. 19-20.

<sup>196</sup> Simon Harel, « Mémoires de l'identité, mémoires de l'oubli : formes subjectives de l'écriture migrante », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., p. 149.

insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. 'Immigrante' est un mot à teneur socio-culturelle, alors que 'migrante' a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle.<sup>197</sup>

Bien que nous approuvions les raisons du distinguo opéré par Pierre Nepveu (nous reviendrons nous-mêmes ultérieurement dans ce chapitre sur ce qui motive littérairement à faire une telle distinction), il n'en résulte pas moins que le critique ne cite, dans son passage consacré à cette écriture, que des auteurs aux origines autres que québécoise : Marilù Mallet, Marco Micone, Naïm Kattan, Anne-Marie Alonzo, Fulvio Caccia, Régine Robin, enfin tous les écrivains qui constituent habituellement l'écriture immigrante ou migrante. Ce qui se trouve donc être à l'origine de cette oscillation entre deux expressions demeure irrémédiablement l'origine géographique et nationale de l'écrivain. Anthony Phelps, auteur haïtien, ne se trompe pas lorsqu'il tente de cerner cette étrange nomination :

L'expression : écritures migrantes ne supposerait-elle pas une sorte de réduction, d'exclusion ? La réduction d'un acte de création à son support, à ce qui est dessiné sur le papier. L'exclusion du responsable de cet acte. En l'occurrence de l'auteur. Le qualificatif ici : migrantes, ne saurait nous renvoyer grammaticalement au substantif écritures, bien qu'il s'y accorde en genre, mais au-delà de toute apparence, en filigrane il fait indiscutablement référence au créateur, à la créatrice littéraire. Ce n'est point l'écriture, en tant que telle, qui est migrante, c'est celle et ou celui qui la maîtrise, qui l'utilise.<sup>198</sup>

Ainsi, la définition de la création littéraire, dans ce contexte, se fait, d'un premier abord, uniquement selon son auteur qui est lui-même ostracisé par rapport à un autre ensemble de créateurs, plus large. Cet enfermement de l'œuvre dans des sous-ensembles de plus en plus restreints et restrictifs rend cette dernière de plus en plus obligatoirement dépendante de thèmes, de thématiques rendus comme incontournables et qui seraient les seuls à pouvoir la faire naître et l'habiter. Le livre de Clément Moisan et Renate Hildebrand, qui est non seulement le premier à

---

<sup>197</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, op. cit., pp. 233-234.

<sup>198</sup> Anthony Phelps, « Variations sur deux mots. Écritures/Migrantes, Migration/Exil », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., p. 87.

traiter dans son ensemble de l'histoire de l'écriture migrante en proposant en outre quatre découpages chronologiques des plus pertinents (l'uniculturel, le pluriculturel, l'interculturel, le transculturel) et qui offre une recherche des plus fournies et des plus exhaustives sur ces auteurs dits migrants, établit dans son troisième chapitre « Les voix culturelles en polyphonie ou le pluriculturel. L'écriture postmoderne (1960-1974) » une grille de lecture thématique constituée de trois scansions : « l'ici », « l'ailleurs », « l'ici-l'ailleurs ». À ce propos, est donné comme exemple illustratif de ces trois mouvements géographiques l'ensemble de l'œuvre d'Alice Parizeau où se côtoient la représentation du Québec dans le versant québécois de sa production, l'ailleurs avec les narrations se situant en Pologne, et les échanges entre les deux pays incarnés par des personnages transfuges (Polonais vivant au Québec et inversement). Mais par-delà ces découpages, les romans d'Alice Parizeau sont travaillés de l'intérieur par la question du nationalisme et, dans son cycle polonais, tentent de contrer le communisme. De nombreuses œuvres de l'écriture migrante contiennent ce découpage en trois lieux, comme également celles de Tecia Werbowski, qui pourtant n'appartient pas à la période chronologique (1960-1974) donnée par Clément Moisan et Renate Hildebrand.

Même si et comme l'illustrent ces derniers, de nombreux ouvrages répondent à ces catégorisations, une question, simple, surgit malgré tout : qu'apporte réellement un tel découpage aux œuvres concernées ? Il s'agit d'un large découpage qui ne fait que survoler les productions concernées et qui coule *de facto* de leur catégorisation : la migration se situe effectivement entre un pays passé ainsi qu'un nouveau pays et se crée sur des allers-retours réels ou imaginaires. Bien que certaines productions contiennent des problématiques liées à ces trois déplacements (comme la nostalgie, la reconnaissance du pays d'accueil, les problèmes d'intégration, l'expérience du choc culturel, etc.), beaucoup d'entre elles transcendent ces mêmes problématiques. Ainsi *La Québécoise*, considéré comme roman phare caractérisant cette génération des années 1980 d'auteurs exilés au Québec, est plus qu'un récit d'une immigration comme nous tenterons de le démontrer ultérieurement. Par-delà l'appréhension de la ville de Montréal, se lisent et se tissent de multiples couches géographiques et historiques. Ce texte qui, sans conteste, narre la difficile (et au final, impossible) intégration d'un personnage dans ce nouveau pays est miné par l'exil bien en amont : par des

références littéraires explicites ou implicites à Kafka, Perec, Blanchot qui, dans l'univers de l'auteur, sont à relier au mythe du Juif errant et à ces vastes migrations tragiques et forcées de millions de Juifs vers les camps d'extermination. Il se situe donc bien entre immigration (socio-culturelle) et migration (esthétique), découpage opéré par Pierre Nepveu cité plus haut, il répond effectivement au va-et-vient entre un ici (Montréal) et un ailleurs (Paris) proposé par Clément Moisan et Renate Hildebrand, tout en tentant d'appréhender l'un des plus grands traumatismes historiques du XX<sup>e</sup> siècle, la Shoah — blessure profonde qui a marqué la famille de Régine Robin par la perte de plus de cinquante membres de sa famille et qui se situe à la base de son écriture.

Le découpage thématique va plus loin encore puisque Clément Moisan et Renate Hildebrand entreprennent la constitution d'une Banque de données d'Histoire littéraire néo-québécoise (BDHLNQ) qui a mis en évidence les thèmes suivants :

Des œuvres néo-québécoises que nous avons indexées pour la période de 1975 à 1985, trois thèmes qu'on pourrait dire 'généraux', *mort*, *temps* et *enfance*, sont communs aux œuvres québécoises et aux œuvres néo-québécoises. Le quatrième thème est celui du *déracinement*, qu'on retrouve loin derrière dans les œuvres québécoises ou françaises et dans un sens souvent différent. Entre ce thème et celui d'*étranger*, huit autres thèmes émergent dont certains sont associés à eux, ou co-occurents dans les œuvres : *nature*, *ville*, *désir*, *solitude*, *écriture*, *famille*, *langage* et *femme*. Viennent ensuite dans l'ordre : *religion* et *amour*, *histoire*, *rêve* et *sexualité*, *culture* et *mal de vivre*, dont il faut préciser le sens en fonction de leur place dans les œuvres. Le thème suivant est celui d'*identité* [...]. Dans la même position, cinq autres thèmes apparaissent, qui, selon leur signalement objectif, sont communs aux deux corpus québécois et néo-québécois : *société*, *pouvoir*, *imagination*, *angoisse* et *voyage*. L'*immigration*, comme thème, arrive peu après, avec cinq autres qui lui sont apparentés : *liberté*, *guerre*, *érotisme*, *vie moderne* et *nuit*. Enfin, *souvenir* et *mémoire* suivent, avec *pays*, *Dieu* et *suicide*. [...] les auteurs québécois traitent aussi ces mêmes thèmes et parfois de la même façon. La convergence est toutefois plus grande pour les thèmes moins proches des précédents, comme *nature*, *ville*, *solitude*, *désir*,



*religion, amour, histoire, rêve, sexualité, société, pouvoir, imagination, angoisse, corps, sexe*, qui ne mettent pas en cause directement les différentes culturelles, ethniques ou sociales issues de l'immigration.<sup>199</sup>

Même si ce type d'indexation apporte de riches renseignements, comme l'évolution thématique dans le temps d'une production et d'un corpus donnés, il érige, de manière définitive, en un champ spécifique l'écriture migrante. Pourtant, ce qui ressurgit à maintes reprises d'une telle analyse, c'est la similitude thématique qui se retrouve entre la littérature dite de souche et l'écriture migrante, annulant par-là même de ce fait une différence entre les deux : selon Régine Robin, « *Le problème me paraît du même ordre dès qu'on interroge la spécificité des écrivains de la migration. On ne peut pas leur trouver des traits pertinents qui les isoleraient des autres écrivains, des autres écritures. Ils ont bien en commun de venir d'ailleurs, d'obliger les autres écrivains à s'interroger sur le partage de la mémoire, de la culture. Comme toujours on tourne autour d'un vrai problème sans savoir comment le formuler* »<sup>200</sup>. Ces indexations provoquent dans leurs résultats de recherche, involontairement, un appauvrissement de cette littérature en constatant qu'elle n'est peuplée que de ces thèmes. En outre, une liste de thèmes, pourtant justes, ne suffit pas à cerner d'au plus près certains textes dits migrants qui ont sans doute concouru à l'élaboration de ces constatations tout en magnifiant ces ensembles de thèmes. De telles listes réduisent considérablement la portée d'une œuvre littéraire bien qu'elles apportent des renseignements destinés aux chercheurs et non à de simples lecteurs. Cependant, et, à l'instar de Salman Rushdie, nous pensons que « *La littérature ne consiste pas à déposer certains thèmes pour les réserver à certains groupes* »<sup>201</sup>, ce qu'a tendance à provoquer l'appellation d'écriture migrante qui semble prédestiner, en raison de son nom même, le déroulement narratif des œuvres qui l'habitent.

Parce que les adjectifs qualificatifs migrant/immigrant renvoient à la localisation de l'individu, cela a pour conséquence, du côté de certains critiques littéraires, de tenter de localiser l'œuvre : est-elle québécoise, est-elle davantage en rapport avec

---

<sup>199</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, op. cit., p. 158-159.

<sup>200</sup> Régine Robin, « Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues ? Les écritures migrantes », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., pp. 34-35.

<sup>201</sup> Salman Rushdie, « Patries imaginaires », *Patries imaginaires*, op. cit., p. 25.

les racines de son auteur... ? Même si certains traits culturels sont reconnaissables dans le style de l'écrivain, que lui-même peut aussi dévoiler auprès du grand public dans des *interviews*, cela ne peut être des outils suffisants pour l'appréhension d'une œuvre qui dépasse les simples frontières géographiques. Salman Rushdie, qui dans certains des articles réunis dans *Patries imaginaires* s'intéresse à toutes ces nouvelles questions drainées par la migration de masse et ses conséquences sur la littérature, en vient *de facto* à analyser le problème de la localisation de l'œuvre :

Parce que plus une œuvre est hautement d'imagination plus ce problème de localisation devient épineux. Laissez-moi le dire ainsi : nous sommes tous d'accord, sans trop de discussion, pour reconnaître que la fin de *la Mort aux trousses* est située au mont Rushmore ou que *les Hommes du Président* se déroule à Washington. Si l'on dépasse de telles évidences rassurantes, nous atteignons une zone obscure dont nous pourrions parler jusqu'au petit matin : est-ce que *Apocalypse Now* se déroulait 'vraiment' au Viêt-Nam, ou dans quelque *Heart of Darkness* 'de fiction' ? Est-ce que *Amadeus* est de l'histoire ou du baratin ? Et plus loin, la surface du chemin du magicien d'Oz se couvre de briques jaunes, des lapins courent dans tous les sens, Lemmy Caution mâchonne une gauloise. Ce que je veux dire c'est : où sommes-nous ? Quel genre d'endroit est Oz, ou le pays des merveilles ? Par quel chemin, avec ou sans Ford Galaxie, peut-on arriver à Alphaville ?<sup>202</sup>

*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* n'est-il qu'un roman se passant à Montréal ou exprime-t-il de manière plus vaste le sort des Noirs en Amérique du Nord ? *La Québécoise* n'est qu'une œuvre explorant Montréal ou ne remonte-t-elle pas également à une mémoire (juive) en faillite en raison des épreuves qu'elle a traversées ? *L'Ingratitude*, profondément nourrie de références culturelles chinoises, n'est-elle qu'une production racontant une vie chinoise d'aujourd'hui ou bien narre-t-elle une impossibilité profonde d'une femme à être au monde ? *L'Oblomava* n'est coupée du monde qu'en raison de l'hiver canadien ou bien est-elle l'héritière d'une longue tradition slave d'êtres en rupture avec leur

---

<sup>202</sup> Salman Rushdie, « La localisation de *Brazil* », *Patries imaginaires*, op. cit., pp. 131-132.

environnement ? Les exemples pourraient sans doute être multipliés à l'infini tant « *Vous voyez, ce n'est pas facile d'être précis sur le lieu du monde de l'imagination* »<sup>203</sup>.

Il est vrai que des textes sont directement issus de l'expérience de l'immigration dans le contexte du Québec — comme *La fiancée promise* ou *Rue Sherbrooke Ouest* — que d'autres appartiennent à une longue tradition littéraire et/ou personnelle de la migration, de l'exil (ce qui dépasse déjà l'expérience concrète de l'arrivée au Pays) — comme *La Québécoise* et son exploration du mythe du Juif errant ou comme *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* qui fait écho à la longue diasporas des Noirs ou comme *L'Oblomova* qui s'inscrit dans la lignée des exilés russes... — mais aussi que, pour beaucoup d'entre eux, ils sont aussi et surtout une exploration de l'écriture — *La Québécoise* de nouveau, *L'Ingratitude*, etc.

Qu'il s'agisse de l'adjectif migrant ou de celui d'immigrant, ces écritures, et en cela Pierre Nepveu a sans doute raison d'utiliser le pluriel, sont multiples, hétéroclites et hétérogènes. Même si l'immigration de leurs auteurs est leur point commun, même si l'exil se trouve décliné sur différents niveaux dans leurs œuvres, beaucoup de ces écritures participent à une réflexion sur une façon « plus large » d'être au monde. L'identification du lecteur à ces divers livres ne se fait pas (qu')en fonction de la migration vécue par les auteurs, car si tel était le cas, l'origine et l'orientation sexuelle des auteurs, leur religion, leur couleur de peau, etc. seraient des facteurs ciblant un type de population de lecteurs en relation avec ces spécificités. La migration, l'exil n'est pas une thématique réservée à ces seuls écrivains, et elle n'est pas non plus leur unique champ d'investigation littéraire. « *La naturalisation ne peut à elle seule définir le statut de l'auteur et de sa création* »<sup>204</sup>, affirment Jean Bessière et André Karátson dès les premières lignes de leur essai portant sur *Déracinement et littérature*. C'est pourquoi, dans les nombreux essais consacrés à l'heure actuelle à l'écriture migrante, la plupart de leurs auteurs arrive à la conclusion que nous avons abordée précédemment : l'écrivain est migrant parce qu'il écrit et vit dans le monde parallèle de l'imagination. Cette formulation facile et somme toute commune conduit alors à l'aporie la plus forte contenue dans la nomination d'écriture migrante : le nom et

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>204</sup> André Karátson et Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, op. cit., p. 7.

l'adjectif ne formeraient alors qu'un pléonasme provoquant l'inutilité de ce dernier. Car, de manière générale, en littérature, les frontières topographiques (extériorité) frayent avec les frontières de l'esprit (intérieurité), comme le remarque Salman Rushdie : « *L'aventure a peut-être beaucoup de rapports avec les frontières qu'on repousse, mais peu de frontières topographiques peuvent rivaliser avec les frontières de l'esprit. Même dans le cas des aventures-voyages, les meilleurs aventuriers sont ceux dont l'essentiel est une sorte de voyage intérieur, une aventure du moi* »<sup>205</sup>. Nous rejoignons alors la phrase conclusive émise simplement par les auteurs de *Déracinement et littérature* : « *Le déracinement, ainsi lieu commun de la création, ne définit pas tant des lois que les conditions initiales de l'écriture* »<sup>206</sup>.

Ainsi, le terme adjectival migrant est tiraillé entre signifier l'expérience concrète de l'immigration ; traduire des cheminements personnels, historiques, littéraires, imaginaires dépassant une certaine proximité ; et enfin, refléter tout parcours de création : en somme, s'élargir de plus en plus. L'adjectif immigrant semble aujourd'hui endosser, comme nous allons le voir, la première signification. Concernant les deux autres, l'emploi de migrant oscille entre elles car l'élargissement, l'ouverture qui le guette risque au final d'atténuer, voire d'occulter, une spécificité québécoise. Jusqu'à présent, la littérature québécoise s'épanouissait, croyait s'épanouir, ou voulait s'épanouir (telle est la fiction du propre et du pur versus l'impropre et l'impur développée par Simon Harel et à laquelle nous avons fait allusion précédemment), pour les besoins d'une cause politique, dans un cadre spécifiquement québécois. À l'heure actuelle, ce dernier est mis à mal par l'écriture migrante : les textes immigrants des années 1980 se rattachaient encore à la société québécoise, alors vue en tant que société d'accueil. Mais qu'en est-il de ces textes qui s'attachent de moins en moins à décrire la société québécoise comme *L'Ingratitude*, ou certains romans de Tecia Werbowski parus aux Allusifs comme *Prague, Hier et toujours ?*

La création du syntagme « élastique », pourrions-nous dire, d'écriture migrante permet à la littérature québécoise d'inclure en son sein ces textes d'une nature complètement nouvelle et hétéroclite selon ses précédents critères. Cette nomination spécifiquement québécoise (elle ne se retrouve, par exemple, pas en

---

<sup>205</sup> Salman Rushdie, « De l'aventure », in *Patries imaginaires*, op. cit., p. 247.

<sup>206</sup> André Karátson et Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, op. cit., p. 9.

France) permet non seulement à ces écritures d'être naturalisées québécoises quelles que soient leurs origines et thématiques, en retour la littérature québécoise bénéficie d'une particularité qui la distingue définitivement des autres corpus littéraires, comme le français notamment. Ainsi « naturalisées », estampillées, ces écritures deviennent québécoises à l'intérieur de l'institution littéraire du Québec, et à l'extérieur, elles confèrent à cette dernière un accent d'étrangeté qui a toujours été recherché par cette dernière afin, notamment, de se dissocier de l'Hexagone français. C'est d'ailleurs ce qui ressort de la conclusion de l'essai de Clément Moisan et Renate Hildebrand :

Comme nous l'avons montré au chapitre précédent, l'institution littéraire québécoise, où sont désormais reconnus les auteurs migrants, acquiert des caractères spécifiques et se distingue sur ce point de celle de la France où les écrivains venus d'ailleurs sont immédiatement intégrés et surtout jamais traités à part dans les ouvrages de critique et d'histoire littéraire. [...] Ils sont des écrivains français, un point, c'est tout. En ce sens, le Québec fait autrement pour la reconnaissance de ses écrivains dits néo-québécois que la France pour ses auteurs venus d'ailleurs, qui vivent et publient à Paris. Il est le contraire d'un milieu 'raciste'. Mais aussi, le revers de la médaille montre que l'on peut ainsi pratiquer une exclusion à rebours, à savoir qu'en les mettant à part, on semble les retrancher de l'ensemble, dont ils font pourtant partie intégrante.<sup>207</sup>

La remarque des deux chercheurs est juste : l'institution littéraire française ne comporte pas de catégorisation d'écriture migrante. Cependant, l'absence de cette distinction est le résultat d'un parcours historique complexe propre à la France et n'est pas une simple dénégation, occultation. Le rapport à l'immigration que développe la France est complètement distinct de celui du Québec : il ne peut y avoir une même mise à niveau dans la comparaison en occultant des histoires bien divergentes. Par exemple, comme nous l'avons montré précédemment, la constitution du Québec a un lien fondamentalement intrinsèque avec la thématique de l'exil que ne possède pas, avec la même amplitude (symbolique), la France. En somme, les questions qui pourraient être éventuellement posées sont :

---

<sup>207</sup> Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, op. cit., pp. 316-317.

pourquoi la France n'a pas développé d'écriture migrante ? et pourquoi la littérature du Québec en développe une (à celle-ci, nous tentons de répondre dans cette partie) ? Simon Harel, à juste titre, rappelle qu'il faut se méfier, à l'instar de beaucoup d'écrivains concernés, de la bienveillante hospitalité contenue dans cette expression « *contraire d'un milieu 'raciste'* » : « *Que la société d'accueil, à savoir l'État, veuille en faire une figure exemplaire [l'écriture migrante] des Lois de l'hospitalité, voilà ce contre quoi l'écrivain migrant négocie avec force* »<sup>208</sup>. Cette catégorisation ne doit pas être prise comme la garante d'une protection contre le racisme. De plus, la volonté des auteurs de créer un positionnement distinct d'avec la France n'est pas anodin : celle-ci est l'ancienne mère-patrie avec laquelle s'est jouée beaucoup de rivalité, de douleur, de comparaison. Enfin, les deux auteurs, à la fin du paragraphe, finissent eux-mêmes par soulever un des problèmes qui gît à l'intérieur de l'expression « écriture migrante » et qui rappelle une autre mise en garde de Simon Harel : « *Tout se passe comme si la volonté de légitimer la fondation d'une littérature autochtone laissait place aujourd'hui à des désirs d'ouverture interculturelle. [...] Encore faut-il se méfier des phénomènes de folklorisation, de ghettoïsation qui feraient de ces textes l'exemple d'une littérature immigrante, ethnique, made in Québec* »<sup>209</sup>.

La politique de communication menée autour du salon du livre tenu à Paris en 1999 et dont l'invité d'honneur était le Québec est un autre exemple de cet accent d'étrangeté recherché à l'extérieur par le Québec (et notamment vis-à-vis de la France). Voici quelques extraits d'un article daté du 19 février 1999 paru dans *Le Devoir* et titré « La littérature québécoise revendique son statut de littérature étrangère » :

Lors du Salon du livre de Paris, dont le Québec est l'invité d'honneur, la littérature québécoise '*revendiquera haut et fort son statut de littérature étrangère*' par rapport à la France. '*C'est même la littérature la plus étrangère que le Salon ait jamais accueillie, plus étrangère que les littératures des États-Unis, du Japon ou du Brésil [les invités des dernières années], qui sonnent français parce qu'elles sont traduites par des Français*', dit Pascal Assathiany, le président de

<sup>208</sup> Simon Harel, « Mémoire de l'identité, mémoires de l'oubli : formes subjectives de l'écriture migrante au Québec », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., p. 153.

<sup>209</sup> Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, op. cit., p. 31

l'Association des éditeurs de livres du Québec. [...] La littérature québécoise, par '*ses codes, ses références, ses différences*', est d'abord nord-américaine, a-t-il rappelé. Elle n'est ni provinciale ni '*régionale*', même si à Paris, on pense parfois que '*si la littérature québécoise existait, ça se saurait*', ou qu'un bon romancier québécois sera forcément édité par une grande maison française. [...] Pendant le Salon du livre de Paris [...], les Québécois s'appliqueront donc à démontrer que leur production littéraire est moderne, urbaine, '*migrante*', qu'elle s'exprime '*avec l'accent d'Amérique*' sans confondre pour autant, comme on l'a dit hier, '*américanité et américanisation*'. [...] Des dizaines de lectures, de rencontres littéraires et de débats se tiendront également pendant le salon, autour notamment [...] des '*identités plurielles dans la littérature migrante*'.<sup>210</sup>

Comme le souligne justement cet article, l'appellation écriture migrante renvoie à une certaine américanité en raison de la politique d'immigration qui peut s'y lire de manière sous-jacente : face au rouleau assimilationniste français aux origines jacobines, l'Amérique du Nord développe, en revanche, une reconnaissance de toutes ses minorités plurielles. Avec cette catégorisation d'écriture migrante, le Québec se différencie indirectement, politiquement et culturellement non seulement du modèle français mais encore du modèle canadien car, selon Hédi Bouraoui, « *Du point de vue culturel et artistique, le Canada n'a jamais réussi à créer une littérature nationale qui prendrait en charge la diversité des communautés ethniques multiples qui le composent* »<sup>211</sup>.

La nomination d'écriture migrante répond donc à une nécessité, une envie québécoise de se dégager de la tutelle, de la domination des deux pays avec qui les rapports sont les plus problématiques afin de créer une spécificité propre, autonome, neuve et novatrice.

Tout en réussissant à créer ce particularisme québécois à grands renforts de publications, de colloques (en effet, l'écriture migrante est un sujet très à la mode

---

<sup>210</sup> Michel Dolbec, « La littérature québécoise revendique son statut de littérature étrangère », in *Le Devoir*, vendredi 19 février 1999.

<sup>211</sup> Hédi Bouraoui, « La troisième solitude », *Métamorphoses d'une utopie*, sous la direction de Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Triptyque, 1992, p. 176.

qui fait couler bien de l'encre...), cette nouvelle écriture bute contre une des apories qu'elle contient à savoir, pour certaines de ses œuvres, son éloignement d'un contexte typiquement québécois, son universalité, sa traduction d'un simple rapport à l'imaginaire et à l'écriture.

L'appellation « écriture immigrante » est moins problématique, bien que contenant quelques paradoxes. Il est sans doute plus facile de cerner cette dernière en raison d'un recul chronologique : en effet, les années passant, il semble que ce syntagme s'applique davantage à certaines productions des années 1980, nombreuses à relater de manière concrète l'expérience de l'immigration (voir le distinguo opéré par Pierre Nepveu et cité précédemment). Ces œuvres peuvent être rassemblées sous l'expression « écriture immigrante » en raison de points communs esthétiques, littéraires généraux (toutes ne répondent pas évidemment à l'ensemble de ces critères) : outre le fait d'avoir été écrites entre la période des deux référendums, elles s'attachent à décrire de manière réaliste, souvent avec de forts accents autobiographiques, l'expérience de l'arrivée en ville (thème si cher aux recherches menées par Simon Harel...) sans être exemptes d'un souci de revendication concernant la cause migrante, le statut d'immigrant au Québec (le thème du silence, que nous allons exploiter dans le chapitre suivant, en est le meilleur exemple).

Dans la production d'Alice Parizeau, nous pensons à *Rue Sherbrooke ouest* ; dans celle de Régine Robin, à *La Québécoise* bien sûr ; dans celle de Tecia Werbowski, à *Bitter sweet taste of maple*. Mais en élargissant notre corpus, nous rencontrons une telle problématique chez d'autres écrivains comme Naïm Kattan (*La fiancée promise*), comme Dany Laferrière (*Chroniques de la dérive douce*), ou encore comme Marco Micone (*Les gens de silence*). Ce passage déploie deux grandes particularités, cumulées ou non sous la plume des auteurs tout juste cités : celle de développer des récits à l'écriture « réaliste » et/ou celle d'utiliser de manière directe ou voilée des éléments autobiographiques. *Rue Sherbrooke Ouest*, *La fiancée promise* racontent de façon chronologique en trois étapes l'expérience du déplacement géographique : l'arrivée, l'adaptation difficile, et enfin l'intégration — ces trois étapes se faisant au travers de thèmes en rapport avec un quotidien concret : la recherche d'un travail, d'argent, d'un abri, etc. Le premier chapitre de *Bitter sweet taste of maple* intitulé « Teresa » — prénom se trouvant être en réalité celui de notre écrivain —, comporte de nombreux éléments



autobiographiques qui sont aisément repérables lorsque la romancière nous est familière : sa grand-mère maternelle russe, le décès de son frère, la traversée de la Seconde Guerre mondiale, la séparation de ses parents, le déménagement à Prague, l'emploi d'attaché culturel occupé par sa mère dans cette ville, la rencontre du père de son enfant, la naissance de son fils, le départ pour Montréal en 1968 : « *At the end of 1968, my son and I arrived in Montreal. [...] My assimilation appeared eazy and did not take too long. [...] I like Montreal, its cosmopolitan atmosphere, French and English cultures, and the changing colours of the Indian-summer leave.* »<sup>212</sup> S'ensuivront onze chapitres, dressant chacun le portrait de onze femmes immigrantes, qui s'attachent davantage à saisir en quelques traits les caractéristiques de chacune plutôt que de révéler un des visages de la société d'accueil.

*La fiancée promise, La Québécoise, Chronique de la dérive douce* empruntent eux aussi des éléments à la vie de leurs auteurs même s'ils sont davantage parsemés, moins condensés que dans le premier roman de Tecia Werbowski. Même *Gens de silence* est une pièce de théâtre autobiographique en ce qui concerne la figure paternelle : « *Dans Gens de silence, ma première pièce, je m'en prenais d'abord à la manipulation telle qu'elle était visible dans la communauté italienne, à cause des notables, en second lieu, je voulais dénoncer l'intransigeance de l'homme, du père dans une famille, c'était bien sûr très autobiographique* »<sup>213</sup> révèle Marco Micone.

Mais la plupart de ces textes appartenant aux années 1980, qui racontent les affres, déboires et difficultés de l'immigration, ne sont à la fois qu'un passage circonscrit du trajet de l'immigration (à savoir les modalités de l'intégration, soit le moment où le « jeune » immigrant commence à délaisser son ancienne vie pour endosser la nouvelle) ainsi qu'une étape particulière dans la production de ces auteurs dits immigrants. Voici les propos tenus à ce sujet par Fulvio Caccia, auteur que l'on sait très impliqué dans la cause migrante, lors d'une entrevue accordée à Suzanne Giguère :

---

<sup>212</sup> Tecia Werbowski, *Bitter sweet taste of maple*, Toronto, William-Wallace Publishers, 1984, p. 19.

<sup>213</sup> Marco Micone, « Pour une nouvelle culture et une langue de la migration. Entretien avec Marco Micone », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec. Actes du séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999)*, op. cit., p. 173.

SG : Vous récusez le terme « d'écritures migrantes ». [...] Il n'existerait pas donc, selon vous, d'imaginaire migrant ?

FC : L'imaginaire migrant est une fiction. C'est une convention qui désigne l'étape intermédiaire séparant un état d'un autre — un passage. Elle ne trouve son utilité que dans son dépassement. Or nul ne peut vivre longtemps dans ce passage sans reproduire les travers du minoritaire : fixation au passé, allégorisation de la langue, tendance à l'autobiographie...<sup>214</sup>

Généralement, il est à remarquer que d'abord ces livres apparaissent plutôt dans le début de la carrière de leurs auteurs, et qu'ensuite ils se démarquent souvent nettement du reste de l'ensemble de la production. *Rue Sherbrooke Ouest*, par exemple, qui est le quatrième livre de l'énorme production d'Alice Parizeau, est l'unique court récit mené par un héros masculin à la première personne du singulier au sujet de l'immigration (seul *L'amour de Jeanne*, qui est mené sous la forme d'un journal intime tenu par une jeune fille, reprendra la forme du « je ») ; quant à l'ensemble des autres romans, leur imposant volume, typique des romans-fleuves, les caractérisera.

La période des deux référendums, qui assiste à l'éclosion de l'écriture immigrante sur le devant de la scène littéraire, contient de nombreuses productions axées sur le devenir réaliste de l'immigrant : son exploitation en raison de sa situation économique, intellectuelle, affective, précaire ; sa marginalisation dans une société tout entière happée par son devenir politique. Alors, beaucoup d'auteurs se battent pour que soit enfin reconnue cette parole. Une fois acquise la reconnaissance, tant dans le milieu littéraire que dans la société, ce combat s'essouffle naturellement. Les prises de position, jadis nécessaires, sont reléguées à une période clef et de la vie de ces auteurs et de la vie de leur collectivité. En bref, ces œuvres sont typiques d'un passage personnel et collectif, ce qu'exprime sans détour l'écrivain Abla Farhoud :

Voici un extrait du texte qui accompagnait *Les filles du 5-10-15¢*, pièce de théâtre écrite pour mon mémoire de maîtrise (1985) : 'La parole de l'immigrant-e est une étape dans la vie de la collectivité tant immigrante qu'autochtone. Elle rompt ouvertement le silence. Elle est

---

<sup>214</sup> Fulvio Caccia, entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, op. cit., p. 29. C'est nous qui soulignons.

une espèce d'émancipation de la condition d'immigrant et elle est forcément politique dans ce sens qu'elle dévoile les rapports de force qui ont maintenu et maintiennent encore ce groupe dans la marginalité. [...]'. Quand je lis aujourd'hui ces mots écrits en 1985, je souris, non pas que je renie ce que j'ai écrit, loin de là, mais que s'est-il donc passé entre cette prise de parole en tant qu'immigrante et ce qui pourrait se résumer en : je suis tannée de l'étiquette !? Plus de quinze ans d'écriture dans un pays que j'aime... Je me suis aperçue que l'émigration-immigration qui est à la base de l'écriture dite migrante n'est pas une culture dont on se nourrit mais un passage qu'il faut vivre jusqu'à l'épuisement de toutes ces étapes. L'identité de l'immigrant, comme toute identité d'ailleurs, est en mouvement, si elle stagne et n'évolue pas, il y a de sérieuses questions à se poser. La parole de l'immigrant est une étape pour la collectivité (comme je le disais) et une étape dans la vie de l'écrivain immigrant, si toutefois il ne se laisse pas enfermer dans cette étiquette ! J'étais loin d'imaginer que cette étiquette, qui m'a servi au départ, allait très vite devenir réductrice à mes yeux.<sup>215</sup>

Ici se retrouve un des écueils contenus dans l'appellation écriture immigrante/écriture migrante à savoir le refus de cette étiquette par quelques auteurs concernés. Ainsi, l'écriture immigrante, qui ne caractériserait qu'un certain type de production littéraire, ne serait qu'un passage dans le long parcours d'écriture de ces auteurs. En cela, les qualifier d'auteurs immigrants paraîtrait donc abusif puisque, de manière générale, une seule de leurs œuvres, selon des critères esthétiques ainsi que littéraires (et non plus selon un critère d'origine), répondrait à cette appellation.

Parce que la parole immigrante a acquis droit de cité, notamment grâce à la naissance de l'appellation de l'écriture immigrante/migrante dans les Lettres québécoises, il semble que la présence de textes revendicatifs s'estompe faisant place à des œuvres de moins en moins inscrites dans des réalités québécoises. Aujourd'hui, les écrivains migrants proviennent de pays de plus en plus divers,

---

<sup>215</sup> Abba Farhoud, « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., p. 56. C'est nous qui soulignons.

aux sources culturelles profondément divergentes de celles du Québec, et leurs textes s'éloignent progressivement d'un cadre narratif mettant en scène le Québec. En effet, la précédente vague d'immigration était caractérisée par son homogénéité avec la société d'accueil (issue majoritairement de l'Europe, elle présentait donc deux traits majeurs, ceux d'être blanche, francophone, voire également catholique). Et parce qu'elle se fondait « naturellement » dans la société québécoise, il a semblé nécessaire aux auteurs qui en étaient issus de poser des écrits les distinguant des aspirations, des modèles de leur société d'accueil. Tandis que maintenant, les auteurs, provenant pour beaucoup de « minorités visibles » (expression parlant d'elle-même...), héritiers du combat de leurs prédécesseurs, arrivant sur la scène littéraire après les échecs référendaires, paraissent enclencher d'autres types de narrations, qui ont pour point commun de se désancrer du port québécois. Telle semble être la mutation que souligne l'interlocuteur malveillant et anonyme, affublé du rôle de l'avocat du diable, avec lequel converse Monique LaRue au début de son essai *L'arpenteur et le navigateur* :

As-tu remarqué, me demandait-il, qu'une génération toute récente d'écrivains immigrants écrit des œuvres qui n'ont rien à voir avec ce qu'on a toujours appelé la littérature québécoise, des œuvres qui ne s'inscrivent d'aucune manière dans son histoire, dans la logique de son développement, qui ne poursuivent pas sa recherche d'identité, ne reprennent pas son réseau de références, sa dynamique intertextuelle, son imaginaire, qui n'intègrent à leur écriture aucune des caractéristiques linguistiques issues de la démarche stylistique propre à la littérature québécoise, rien en somme de ce qui fait sa singularité au sein des littératures de la francophonie ? Ne trouves-tu pas, me disait-il encore, qu'il serait aberrant que ces écrivains dont l'œuvre ne se rattache ni par le contenu ni par la forme ni par le cadre au discours de notre littérature, soient autorisés à représenter la littérature québécoise à l'étranger [...]. Ils sont plus sensibles aux problématiques étrangères qu'à la nôtre ; en réalité, tu le sais bien, ils ne nous lisent pas et ils ne connaissent pas nos auteurs du passé, ils ne connaissent pas notre littérature, n'en font pas partie et ne veulent pas en faire partie, pas même en racontant leur passage vers notre société

ou leur expérience de notre littérature, comme le faisaient naguère les écrivains migrants.<sup>216</sup>

C'est ici que se situe, selon nous, le passage d'une écriture immigrante (enchâssée dans l'expérience concrète de l'immigration, au pays quitté et au pays de l'arrivée — à savoir le Québec) à une écriture migrante (prise dans des thématiques à la déterritorialisation beaucoup plus prononcée). Passage qui rejoint le découpage chronologique opéré par Clément Moisan et Renate Hildebrand : le chapitre IV porte sur « Le relais de l'interculturel. L'écriture immigrante (1975-1985) » tandis que le chapitre V aborde « Le transculturel comme résultante. L'écriture migrante (1986-1997) ». En 1989, dans la revue *Paragraphes* publiée par le département d'études françaises de l'Université de Montréal, Régine Robin faisait la spéculation suivante :

Il faudra bien revenir pour se poser la question suivante : dans dix ans, quelle sera la signification du syntagme « littérature québécoise » ? Imaginons, en effet, que l'institution littéraire (assez fermée) accepte de publier une quinzaine d'écrivains francophones, mais pas québécois au sens ethnique du terme. Imaginons la situation où, au milieu de la production québécoise ambiante, il y ait sur le marché les textes d'un ou deux Haïtiens, un ou deux Français, un Belge, un Suisse, un Juif marocain, un Libanais, deux Vietnamiens, un Italo-Québécois francophone, un ou deux Latino-Américains francophones. Imaginons, un instant que ce phénomène devienne massif à Montréal où, à une petite échelle, il a déjà commencé. On ne peut pas savoir à l'avance ce que ce phénomène donnerait, mais à coup sûr, des thématiques autres, des formes autres, des transformations linguistiques, lexicales, parfois même syntaxiques, une hybridité culturelle affirmée, de nouveaux types d'écriture ; la formation peut-être d'un nouvel imaginaire social.<sup>217</sup>

Dix ans après cette citation, nous y voici. Le choix de nos trois auteurs se trouve être de nouveau illustratif quant à cette évolution qui semble marquer les lettres québécoises. En effet, non seulement l'œuvre d'Alice Parizeau se partage en deux

---

<sup>216</sup> Monique LaRue, *L'arpenteur et le navigateur*, op. cit., pp. 7-9. C'est nous qui soulignons.

<sup>217</sup> Régine Robin, « À propos de la notion kafkaïenne de 'littérature mineure' : quelques questions posées à la littérature québécoise », in *Paragraphes*, Université de Montréal, département d'études françaises, 1989, p. 9.

cycles, l'un québécois (composé des romans *Côte-des-Neiges* ou *Blizzard sur Québec*) et l'autre polonais (tels *Les lilas fleurissent à Varsovie*, *La charge des sangliers*, etc.) mais encore elle réunit les deux pays, Pologne et Québec, dans le texte *Rue Sherbrooke ouest* (1987) qui relate l'expérience de l'émigration-immigration du personnage Yves Stanski. Ainsi, le pays natal et le pays d'adoption forment les deux versants essentiels de l'univers romanesque d'Alice Parizeau. Concernant Régine Robin, *La Québécoise* (1983) est le texte emblématique de la fusion, de la superposition difficile de plusieurs cultures (française, québécoise, juive) : en décortiquant, en scrutant jusque dans les moindres détails la ville d'accueil Montréal, émerge la géographie première de la ville d'origine, à savoir Paris, qui elle-même est à relier à une autre couche archéologique : la Seconde Guerre mondiale et la Shoah, qui elles-mêmes, rappellent la lointaine existence de la culture ancestrale juive ashkénaze. Ici aussi se développe donc, à un premier niveau, la narration du passage (avorté d'ailleurs, ce qui est assez rare dans les textes migrants) à la société québécoise. Mais chez Tecia Werbowski, même lorsque le Québec est présent en constituant un arrière-fond dans les trames romanesques comme dans *Le Mur entre nous* (1995), *L'Oblomova* (1997) ou *L'hôtel Polski* (1999), il n'apparaît plus comme un des enjeux narratifs principaux comme c'était le cas dans les œuvres d'Alice Parizeau ou de Régine Robin. Les héroïnes, pourtant immigrées, ne relatent pas tant l'expérience de leur exil géographique que leur exil affectif qui les ramène inmanquablement à un drame personnel à relier, le plus souvent, à la Pologne de la Seconde Guerre mondiale. Seule, la fin du premier chapitre de son premier livre publié en 1984, *Bitter sweet taste of maple*, fait allusion de manière directe et rapide à la propre expérience d'immigration-émigration de Tecia Werbowski. Ainsi, il semblerait qu'à partir d'un large survol de certains textes de l'écriture migrante se dégagent, au fil des années, des thématiques de plus en plus éloignées de la société québécoise. Les textes de Ying Chen sont emblématiques à ce titre : même si la narratrice de *La mémoire de l'eau* éprouve l'expérience de l'émigration en Amérique du Nord (mais cette fois il s'agit de New York) à la toute fin du roman, toute la trame se déroule en Chine ; sur ce dernier point, il en va de même pour *L'ingratitude* — livre qui ne présente même pas de déplacements géographiques hors du pays d'origine de l'écrivain.

## 2. 4. Homogénéité, hétérogénéité et universalité dans l'écriture migrante : étude de la thématique du silence

### 2. 4. 1. Introduction

Ce chapitre est à la fois une illustration des grands axes que nous avons abordés précédemment, jalons essentiels de notre réflexion dans l'étude de nos trois auteurs, mais il est également un moment charnière en vue de notre problématique concernant la mémoire de l'Histoire : à savoir que l'écriture immigrante proprement dite a été un passage dans leur parcours d'écrivain ; qu'il a été question pour ces femmes, au travers de l'écriture d'une seule œuvre bien spécifique, de concourir à briser le silence entourant la condition immigrante ; que féminité et migration sont à relier dans leur univers littéraire ; et enfin que le silence de l'immigrant ne concerne pas uniquement son rapport avec la société d'accueil mais également son rapport avec le monde qu'il a quitté, généralement bouleversé par des chaos historiques — ou comment le personnage d'immigrant se transforme en témoin officieux de l'Histoire, porteur d'un lourd trauma.

Trois romans focalisent particulièrement notre attention (*Rue Sherbrooke Ouest* d'Alice Parizeau, *A Bittle sweet taste of maple* de Tecia Werbowski et *La Québécoise* de Régine Robin). Même si ces œuvres sont toutes les trois concernées par l'ensemble des thématiques citées précédemment, *Rue Sherbrooke Ouest* s'attache davantage à briser le silence entourant la condition immigrante ; *A Bittle Sweet taste of Maple* est l'illustration parfaite du lien qui unit féminité et immigration ; bien que traitant de ces deux aspects, *La Québécoise* met aussi en scène un personnage immigrant en prise avec un passé historique innommable.

D'autres auteurs sont cités afin qu'un plus large panel de cette écriture migrante québécoise soit dressé, et afin que les œuvres de nos trois romancières soient recontextualisées dans la production littéraire globale de l'époque. Ainsi, le cycle théâtral d'Abla Farhoud montre la lente évolution d'une parole immigrante difficilement émergente à un babélisme effréné et joyeux (babélisme également présent dans *La Québécoise*) ; l'œuvre théâtrale de Marco Micone, *Gens de silence*, par sa revendication engagée dans la cause immigrante, rappelle *La Québécoise* mais, par sa défense du « *cheap labour* » et du milieu francophone, elle fait écho à *Rue Sherbrooke Ouest*.

Le silence est une thématique intrinsèque à l'écriture de la condition immigrante, comme le souligne de prime abord le titre du roman de Régine Robin, *La Québécoise* ou celui de Marco Micone, *Gens de silence*. Parce que la déchirure du déplacement n'est pas un mal visible, parce que l'exil est parfois coupable de laisser derrière lui des situations beaucoup plus chaotiques que ce qu'il peut provoquer, parce que ce dernier est souvent synonyme d'absence de droits politiques, civiques, économiques, parce que l'étranger, heureux bénéficiaire de l'asile, serait coupable de demander plus, parce que le Québec des années 1980 était focalisé sur sa propre identité, de nombreux écrivains, comme nos trois auteurs, se sont attelés à la tâche de briser ce silence inhérent à l'expérience de l'émigration-immigration.

#### **2. 4. 2. Homogénéité : la difficile parole de l'immigrant (Abla Farhoud, Marco Micone, Alice Parizeau, Tecia Werbowski).**

La perception d'une homogénéité dans l'écriture migrante peut se concevoir lorsqu'un dialogue, un écho, des va-et-vient, des échanges se produisent entre la culture de départ et la culture d'arrivée. En d'autres termes, elle se perçoit quand la mémoire étrangère ne met pas en péril la mémoire québécoise, quand celle-ci tente de faire partie ou de percer cette dernière — même dans le heurt. Ainsi, nombreux sont les romanciers migrants qui, à un moment de leur parcours littéraire, se sont penchés sur la difficile percée de la parole immigrante dans son lieu d'accueil.

Il aura fallu une dizaine d'années à Abla Farhoud (1984-1993) et une œuvre théâtrale conséquente pour enfin mettre en scène la libération de la parole immigrante. Née au Liban en 1945, Abla Farhoud a émigré au Québec aux environs de l'année 1951. De par sa couleur de peau et son type oriental marqué, elle ne peut faire l'économie, enfant et dans le milieu scolaire francophone et catholique, d'un certain ostracisme ou du moins d'une différence mise en avant, appuyée, pointée du doigt. Cette différenciation, gênante et honteuse pour l'enfant qu'elle était, elle la raconte tout simplement lors de son intervention au colloque dont les actes s'intitulent *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec* :

Quoi que nous fassions, nous étions pointés du doigt. Résultat : nous avons une peur incontrôlable de notre différence et nous la refusions



en essayant de toutes nos forces de l'enrayer. Quand ma mère faisait du *fattouche*, salade paysanne contenant toutes sortes d'aliments inconnus des gens du pays à cette époque, ma grande hantise était de voir arriver une copine à l'improviste : elle aurait vu ma mère tout affairée, touillant à pleines mains son plat bizarre ressemblant à de "la nourriture pour chiens" au dire de mon amie, gentille par ailleurs ! Notre désir le plus cher était de nous fondre dans la masse, et j'aurais tant voulu m'appeler Louise ou Nicole et que mes parents meurent ensemble dans un accident d'auto pour que je puisse me faire adopter par la famille Ouimet ou Charbonneau et enfin manger des fèves aux lards sans crainte aucune. [...] La phrase cauchemardesque : "Elle n'est même pas Canadienne française, même pas catholique" revenait sans cesse [...], cette phrase me faisait honte, tellement honte que j'aurais voulu disparaître. Et le temps passe...<sup>218</sup>

Et dans cet écoulement de temps, qui est loin d'effacer les expériences enfantines douloureuses concernant ses origines différentes, Abila Farhoud va commencer à écrire ce qu'elle nomme elle-même un « cycle » concernant l'immigration et produire un ensemble de pièces de théâtres dont *Quand j'étais grande*<sup>219</sup> est le premier jalon. Ce que va révéler la mise en spectacle de cette pièce, écrite dans le début des années 1980, est, paradoxalement, sa condition d'immigrée qu'elle avait enfouie jusque-là au fond d'elle-même afin d'adopter au plus près la nationalité québécoise :

En fait, c'est suite à l'accueil inattendu de ma pièce que j'ai compris que j'étais une immigrante, que je n'avais plus à le cacher, que je ne pouvais pas le cacher, que je ne devais pas le cacher. Jusqu'à la réception de cette première pièce, [...] je n'avais pas encore saisi tout ce que l'immigration avait imprimé en moi. Je n'avais pas encore réalisé ce que c'est que d'avoir été arrachée de son pays d'enfance, ce que c'est d'avoir rencontré une autre culture, et toute la souffrance qui en découle. Je n'avais pas encore saisi consciemment ce que l'immigration m'avait fait vivre, et dans quelle mesure elle m'avait

---

<sup>218</sup> Abila Farhoud, « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., pp. 52-54. C'est nous qui soulignons.

<sup>219</sup> Abila Farhoud, *Quand j'étais grande*, Solignac, Le bruit des autres, 1994.

façonnée. Petite, j'avais une telle peur de ma différence que je la refusais de toutes mes forces. En grandissant, j'ai tout fait pour l'enrayer et j'ai cru l'avoir enrayerée jusqu'au moment où les gens, après avoir vu ma pièce, me disaient exactement comme quand j'étais petite : 'Tu viens d'ailleurs, tu es différente'. Mais pour une fois cela me servait d'être différente, pour une fois, je n'avais pas besoin de cacher ma différence, et même, on m'invitait à la montrer. (Les temps avaient bien changé !) En écrivant ma première pièce, je ne savais pas que je deviendrais une auteure et encore moins une auteure migrante ! Par contre, lors de ma deuxième pièce, *Les Filles du 5-10-15¢* je le savais. C'est-à-dire que j'abordais les problèmes d'immigrants de front en mettant en scène deux filles d'immigrants.<sup>220</sup>

Dans cette citation, Abla Farhoud met en avant la maturation à la fois personnelle quant à son propre parcours mais aussi collective quant à la reconnaissance de ces différences par la société québécoise. Une fois assumée sa prise de parole et de conscience concernant son statut d'immigrée, l'auteur va alors écrire des pièces qui explorent le monde parallèle de la migration, cet univers qui vit en marge d'une société, régi par des codes et des thématiques qui lui sont propres : la survivance des anciens rites, mœurs et coutumes du pays natal en confrontation directe avec l'organisation de la nouvelle société ; l'embellissement nostalgique de ce dernier ; le déchirement entre l'envie d'oublier afin de mieux s'assimiler et le fort désir de mémoire afin de ne pas se perdre. Chaque pièce s'attache à décrire une facette particulière du chemin migratoire mais, en outre, chacune d'entre elles constitue un jalon « expiatoire », « cathartique » pour Abla Farhoud qui constate aujourd'hui que ce cycle a pris fin puisqu'il lui semble avoir cerné d'au plus près le sujet en question (comme nous l'avions abordé précédemment, l'écriture migrante ne serait alors qu'un passage dans le parcours littéraire d'un auteur migrant).

Voici un extrait appartenant à la seconde pièce du cycle, *Les filles du 5-10-15¢*<sup>221</sup>, écrite en 1984-85 et qui exploite, grâce à une mise en scène réaliste, quelques-unes des thématiques citées auparavant :

---

<sup>220</sup> Abla Farhoud, « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette », *op. cit.*, pp. 54-55. C'est nous qui soulignons.

<sup>221</sup> Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15*, Carnières, Lansman, 1993.

Amira : Peut-être qu'ils ont raison, on serait mieux au Liban.

Kaokab : Ben oui ! ben oui ! Tout est tellement mieux là-bas : les montagnes sont plus hautes, la mer plus bleue, les étoiles plus brillantes, la lune plus grosse, les fruits plus juteux, les légumes plus frais. La viande a plus de goût, les oiseaux chantent plus fort, les moustiques piquent moins... Le paradis terrestre, quoi ! Même les gens, là-bas, sont plus fins, ils ont tous plus d'honneur !

Amira : Ben voyons c'est une façon de parler. Les gens d'ici sont aussi fins et ont autant d'honneur.

Kaokab : Je le sais bien. Mais pas pour lui ! Sharaf, sharaf, sharaf, il a toujours ce mot-là à la bouche. C'est sûrement pour ça qu'il veut pas qu'on sorte avec les Canadiens-français.

Amira : Il nous l'a jamais dit.

Kaokab : Mais il nous le fait sentir, par exemple, à chaque fois qu'il y a une fête à son club, il veut nous amener. C'est pour pratiquer l'arabe qu'il dit, mais c'est surtout pour nous faire rencontrer des Libanais.

Amira : Puis !

Kaokab : Puis, ils sont plates, prétentieux et laids avec leur 'banana nose' et leur gros char. Ils parlent juste l'anglais par-dessus le marché. [...] Si au moins on nous avait mis à l'école anglaise en arrivant ici, on serait comme eux autres. Mais non. Là, on est toutes seules. Pas d'amis canadiens-français, pas d'amis libanais. Juste notre famille au milieu d'étrangers. [...] silence) As-tu parlé à papa ?

Amira : Non pas encore.

Kaokab : T'attends quoi au juste ? (long silence) On dirait qu'on vit toujours en attendant... en attendant... en attendant... en attendant quoi au juste ?

Dans un style qui mélange le joual, l'anglais et l'arabe, est mise à nue la dépossession qui habite ces deux jeunes filles : l'incertitude de leurs souvenirs, une suprématie nostalgique et mémorielle concernant le pays natal qui rend celui-ci inaccessible, les non-dits familiaux, un choix scolaire qui leur fait ressentir la coupure langagière et politique qui règne dans leur pays d'accueil, le rejet des compatriotes, l'autorité paternelle associée à un probable futur imposé par un mariage arrangé, une suspension dans le temps (un passé et un futur tous deux

incertains) et dans l'espace (deux points de chute problématiques) qui se traduisent par une attente sans but réel, etc.

Dans la troisième pièce écrite en 1990, *Jeux de patience*<sup>222</sup>, l'écartèlement entre les deux cultures se ressent de manière encore plus douloureuse car il y a une prise de conscience qui s'effectue chez le personnage féminin âgé d'une quarantaine d'années. Alors que les deux jeunes filles, Amira et Kaobab, subissent sans réellement comprendre les impacts de leur double culture, Monique/Kaokab, femme mûre, dresse un bilan amer, désespéré, des compromis, des sacrifices qui ont été nécessaires à son intégration :

Monique/Kaokab : Je connais une chanson que ma mère chantait en pleurant ; je connais des mots : *charaf haram, maalech, boukra, noushkor allah, lèch, ma baaref bledna, badi ekol, badi nèm, badi ma~badi mout...* (honneur, interdit, pas grave, demain, merci mon dieu, pourquoi, je ne sais pas, notre pays, je veux manger, je veux boire, je veux dormir, je veux mourir). Je connais l'odeur de la terre, l'odeur de ma mère, la solitude de ma mère. Rien d'autre. Rien. J'ai tout appris ici. Ici, j'ai appris l'hiver comme on apprend le calcul, avec des doigts gelés. J'ai appris à disparaître, à me fondre, à oublier. Je gagne ma vie dans une langue empruntée, une langue où je ne peux pas crier, les cris n'ont pas le même son, ni la plainte, ce qui me fait pleurer les fait rire, ce qui les fait pleurer me fait rire. [...] J'ai écrit pour m'endormir, pour oublier. J'ai écrit en repoussant ma mémoire dans le fond de mon ventre. J'ai emprunté une langue et j'ai prêté mon âme. J'ai vécu entre le déchirement de la mémoire et le déchirement de l'oubli.

Le personnage se trouve déchiré entre un pays natal transmetteur à la fois de valeurs positives (honneur, interdit...) et de nécessités simples, naturelles (boire, manger, dormir), rendues distantes, voire incompréhensibles par la coupure géographique — comme le montre la traduction hachurée de l'arabe vers le français —, et un pays d'accueil situé davantage du côté du savoir (calcul, écriture) qui a provoqué, cette fois, une distanciation intérieure : Monique/Kaokab a enfoui sa propre nature afin d'assimiler la nouvelle culture.

---

<sup>222</sup> Abba Farhoud, *Jeux de patience*, Montréal, VLB Editeur, 1997.

« Apatride, pièce de théâtre écrite en 1993. Je considère que c'est ma dernière pièce 'migrante'. J'ai écrit cette pièce suite à un retour réel au Liban. Avec Apatride ce cycle d'écriture était clos »<sup>223</sup>. Et cette clôture, la fin de ce cycle se lit parfaitement entre « l'affrontement » que se livrent deux personnages : Walid qui a subi l'immigration et Sawda qui a librement choisi de partir (« *Un homme et une femme séparés par l'exil, se retrouvent, quarante ans après s'être quittés, au cœur de leur histoire d'amour et de leur pays détruit par la guerre. Walid (60 ans) est l'immigrant qui est parti de chez lui sans choix et qui reste toute sa vie suspendu dans l'espace. Sawda (60 ans) par contre a fait un choix réel. Elle est apatride par choix* »). Le premier reste prisonnier d'un ressassement, d'une colère, d'une non-acceptation de son sort tandis que la seconde vit pleinement son détachement géographique, comme un rapport d'universalité avec le monde. Ainsi, l'auteur finit par poser clairement ce choix qui lui est propre : refuser ou accepter son statut d'immigrant. Soit faire le bilan de tout ce qui a été ôté soit, en revanche, constater tout ce qui a été acquis. *Apatride* est une pièce non encore publiée au moment de la participation d'Abla Farhoud au colloque :

Sawda : Tout ce que je regarde et que je trouve beau, tout ce que j'aime est à moi, dans l'instant où je le regarde et que je le trouve beau et que je l'aime... Mon pays n'est pas une terre, Walid, ni une montagne.... Mon pays... c'est ce corps... qui a fait le chemin avec moi, qui souffre quand je souffre, qui rit quand je ris. [...] J'ai poussé dans une lisière, j'ai migré en naissant, et c'est dans cet espace-là que je me promène, que j'apprends, entre l'ancrage et l'errance. Cette lisière aurait pu me tuer, c'est vrai, elle m'a donné, peu à peu, la liberté d'apprendre la vie dans son état le plus brut, le plus primaire ; elle m'a forcée à devenir ce que je suis [...] .... Est-ce que l'on peut avancer les deux pieds collés au sol, dis-moi ?!

Walid : Avancer ?! Pour aller où? (un temps)... J'ai vécu quarante ans en sentant l'asphalte bouger sous mes pieds comme si la rue allait s'ouvrir et m'engloutir...., quarante ans, sans être capable de me dire c'est ma rue, c'est mon arbre, c'est ma maison, c'est ma vie... Comme s'il y avait toujours quelqu'un dans mon dos pour me dire de retourner

---

<sup>223</sup> Abla Farhoud, « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette », *op. cit.*, p. 50.

d'où je viens. Mais d'où est-ce que je viens ?!... J'aurais tellement aimé pouvoir dire : je suis chez moi... je suis chez nous... L'asphalte ne remplace pas la terre ! Mes deux pieds, je les voulais, plantés dans ma terre. C'est là que je voulais vivre.

Sawda : terre, ma terre, sa terre, c'est de la terre et rien d'autre ! Ta terre n'existe que dans ta tête.

Walid : Non. Ma terre c'est un lieu réel que j'appelais : chez moi ! Sans hésitation. Sans peur. Sans malaise. Sans même un doute. [...]

*Elle éclate d'un grand rire puis lui fait un numéro très drôle, avec des accents différents, un mélange de sermon de preacher conférence d'universitaire et discours d'un illuminé.*

Sawda : Stones, sand, earth, and you my pequeno purple plant, I'm telling you, al lougha, la langue belongs à ceux qui la parlent, terra à ceux qui l'arrosent, la beauté appartient à ceux qui la regardent, les idées, à ceux qui en font quelque chose. Mi amigo, l'exil, c'est la règle et non pas l'exception, it's a must, my friend, my baby, ya waladi, assumer ton exil, c'est accepter de naître. Vous, les chanceux, les exilés, vous avez reçu un coup de pied divin dans le cul. God damn it !

Profitez de la grâce ! La seule justice sur terre c'est la beauté !<sup>224</sup>

Alors qu'Amira et Kaokab n'osaient pas parler, notamment, à leur père, alors que Monique/Kaokab monologuait sur sa souffrance, Sawda est frappée de logorrhée. Cet élan d'enthousiasme, rendu au travers d'un babélisme (souvent présent dans les œuvres d'Abla Farhoud ainsi que chez d'autres auteurs migrants comme, notamment, chez Régine Robin), semble faire office de conclusion quant à la prise de position tenue par l'auteur sur la question de l'immigration : accepter d'être un immigrant, afin de valoriser, au travers de cette acceptation, davantage le gain que la perte.

Pour Abla Farhoud, comme pour beaucoup d'écrivains dits migrants, cet intérêt très vif pour la cause immigrante est à la fois motivé par une revendication personnelle (se libérer d'avoir été désigné différent) et par une revendication collective (trouver sa place dans le modèle québécois exalté en raison du contexte politique des années quatre-vingt ; toucher les autres immigrants en libérant la

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, pp. 50-52. C'est nous qui soulignons.

parole qui entoure leur propre situation). Mais ce parcours qui mélange aspirations personnelles et collectives évolue aussi bien au gré de la petite histoire que de la grande. Ainsi, une fois la douleur du transfuge comprise, apaisée, intégrée, acceptée, il semble que le travail de conquête, de revendication s'estompe tout naturellement afin de laisser place à d'autres « mises en texte », à d'autres appréhensions/compréhensions du monde. C'est ainsi que, pour Abia Farhoud, l'appellation « écrivain migrant » devient une étiquette qui, née en raison de la production de multiples textes portant sur la recherche et la compréhension du monde de l'émigration-immigration, stigmatise trop souvent ces mêmes auteurs dont le parcours personnel et littéraire a évolué, entre temps, vers d'autres aspirations :

Voici un extrait du texte qui accompagnait *Les Filles du 5-10-15*, pièce de théâtre écrite pour mon mémoire de maîtrise (1985) : “Si j’ai choisi d’écrire une pièce sur la vie de deux immigrantes, avec en arrière-plan leur famille, c’est pour mettre fin à cette honte et pour mettre à jour cette vie que nous avons vécue malgré nous, comme tant d’autres immigrants, avec l’angoisse constante d’être ce que nous étions. L...I La parole de l’immigrante est une étape dans la vie de la collectivité tant immigrante qu’autochtone. Elle rompt ouvertement le silence. Elle est une espèce d’émancipation de la condition d’immigrant et elle est forcément politique dans ce sens qu’elle dévoile les rapports de force qui ont maintenu et maintiennent encore ce groupe dans la marginalité. [...] Cette prise de parole est importante pour les immigrants eux-mêmes, il va de soi, mais également pour la communauté d’accueil qui se verra alors avec les yeux de ses membres oubliés, retranchés, volontairement ou non, dans un ghetto.”

Quand je lis aujourd’hui ces mots écrits en 1985, je souris, non pas que je renie ce que j’ai écrit, loin de là, mais que s’est-il donc passé entre cette prise de parole en tant qu’immigrante et ce qui pourrait se résumer en : je suis tannée de l’étiquette !? [...] J’étais loin d’imaginer que cette étiquette, qui m’a servi au départ, allait très vite devenir réductrice à mes yeux. Et me revenait tout droit de mon enfance ce malaise : ne pas être acceptée dans mon entièreté. Immigrante, oui, mais immigrante n’est qu’une partie de moi... Déjà avec *Les Filles du*

5-10-15\$, je n'écrivais pas une pièce sur deux jeunes immigrantes, mais surtout, une pièce sur l'enfermement, la victimisation, le temps et l'espace qui étouffent, et j'avais l'impression que n'importe quelle personne claustrée, dans sa cuisine ou dans un travail qu'elle n'aime pas, pouvait prendre la place de mes protagonistes. Mais c'est en analysant cette pièce comme si elle avait été écrite par quelqu'un d'autre (pour mon mémoire de maîtrise) que j'ai vu qu'un immigrant ou plutôt un enfant d'immigrant n'est pas une personne comme une autre, surtout en ce qui concerne la langue et son lien avec le passé.<sup>225</sup>

Abla Farhoud exprime ici le paradoxe majeur qui sous-tend l'expression d'écriture migrante : à la fois une particularité incontournable de ces écrivains qui imprègne leur écriture (ils ont *de facto* émigrés-immigrés au Québec) et un universalisme (ce passage vers le Québec ressemble à beaucoup d'autres déplacements vers différents points de chute ; il exprime également d'autres situations que celles de l'immigration-émigration à savoir la solitude, la différence, l'incompréhension, l'isolement, etc. ; et enfin, il est la métaphore du travail de tout écriture — « *Pour moi, chaque livre que j'écris est ma patrie pendant que je l'écris ; chaque mot est un pays que je découvre et s'il devient une phrase, s'il s'ajuste au sentiment que je veux nommer, à cette douleur innommable, il devient mon pays, le pays qui me sauve momentanément de la mort, de la non existence de cette douleur innommable. [...] Pour moi toute écriture est un trajet vers l'inconnu donc toute vraie écriture est migrante. Un migrant étant quelqu'un qui quitte ce qu'il connaît pour aller vers ce qu'il ne connaît pas* »<sup>226</sup>).

*Gens de silence* de Marco Micone est une pièce publiée en 1982 et sa problématique pourrait se résumer en cette question : un silence brisé ou répété ? Elle met en scène huit personnages : Antonio, le père ; Anna, la mère ; Nancy, leur fille âgée de 26 ans ; Mario, leur fils âgé de 18 ans ; Gino, un ami de Nancy âgé de 23 ans ; Zio, un vendeur de ballons âgé de 75 ans ; Rocco, un ami d'Antonio ; Ricky, un ami de Mario. L'âge donné est important car il crée une chaîne générationnelle dans laquelle chaque personnage illustre une conséquence

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 52 et p. 54.



particulière induite par l'expérience de l'immigration-émigration : Mario est le père de famille qui a quitté son pays — l'Italie — en raison de la pauvreté ; après s'être installé, il a fait venir sa femme et sa fille, née sur le sol italien ; leur fils naîtra sur le sol canadien ; quant à Zio, il incarne la figure du grand-père que l'on a fait venir. Ainsi, trois générations d'hommes et de femmes vont se débattre dans les différentes répercussions causées par l'expatriation (choisie, suivie, subie, inconnue, etc.), déclinant divers comportements déchirés qui auront pour conséquence de faire imploser/exploser le noyau familial.

La note livrée en ouverture du texte *Gens de silence* est pour le moins explicite et livre au lecteur sa charge revendicative et insoumise :

Les immigrés, qui sont-ils ? Pourquoi sont-ils ici ? Ont-ils choisi d'y venir ? Des jeunes, des femmes et des hommes apportent leurs réponses. Ils rompent ainsi le silence trop souvent complice qui les manipulent et les exploitent. *Gens du silence* est une pièce dont les préoccupations rejoignent celles de tout individu qui, sans avoir émigré, partage les mêmes conditions de vie que les déracinés de Chiuso. L'heure est à la révolte [...].<sup>227</sup>

Vont s'ensuivre quatorze « tableaux », telles sont nommées les scènes, illustrant chacun une conséquence tragique, particulière de l'exil sur chaque personnage : quatorze séquences se déroulant entre la fin des années cinquante et le tout début des années quatre-vingt. La figure paternelle se trouve être au cœur de l'éclatement familial que vont vivre les principaux protagonistes : elle est à la fois responsable d'actes intransigeants, intolérants et victime de ses propres limites. Les fractures entre celle-ci et les personnages l'entourant sont multiples mais dues, en partie, aux différents choix posés par le père. Fédéraliste parce que ses patrons ont toujours été anglais, parce qu'il a constaté que le pouvoir économique était aux mains des anglophones, et parce que « *L'Amérique, c'est anglais* »<sup>228</sup>, il a inscrit son fils à l'école anglaise : ce dernier, considéré comme un « *vendu* » par ses camarades de rue, est alors constamment en porte à faux avec sa communauté d'origine catholique, ainsi qu'avec sa propre structure familiale (incapacité des parents à pénétrer dans son univers scolaire : « *Christ ! Ils ne comprenaient jamais rien ! Alors mon père m'a acheté l'Encyclopedia Britannica en quarante*

---

<sup>227</sup> Marco Micone, *Gens de silence*, Montréal, Guernica, 1984.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 35.

volumes pour m'aider à faire mes devoirs. J'avais sept ans. Même Nancy ne l'a jamais ouverte. 'L'école anglaise, c'est pour ton avenir, Mario', qu'il me disait mon père. *Fuck the future, man! I wanna live now. NOW, okay?* »<sup>229</sup>). En revanche, convaincu que le seul rôle pour une femme est celui d'être une épouse puis une mère, sûr de l'éducation religieuse dispensée à l'époque par les établissements scolaires québécois, il met sa fille, née en Italie Annunziata et devenue Nancy au Québec, à l'école francophone (« *L'avenir, c'est pas important pour les femmes. T'iras à l'école française* », disait mon père. *C'était aussi l'école la plus proche* »<sup>230</sup>).

Entre un fils né sur le sol canadien, élevé en anglais et une fille qui a vu le jour en Italie et qui a grandi dans un entourage francophone, des fissures, imperceptibles, naissent peu à peu et s'installent, indépassables. Mario, jeune homme de dix-huit ans, veut vivre la vie facile que propose l'Amérique du Nord. Intégré dans la société de consommation, il ne veut ni être en décalage avec celle-ci ni, par conséquent, vivre les mêmes privations qu'ont connues ses parents (« *Moi, je sais ce que j'ai souffert quand je suis arrivé ici. J'ai pas trouvé comme vous autres un appartement avec tout dedans. Moi, j'ai trouvé personne ici, sauf des boss qui me disaient toujours d'en faire plus et des Francesi qui me méprisaient* »<sup>231</sup> constate Antonio sur un ton de reproche). Dans l'incapacité de se comprendre, le père laissera partir son fils qui, à son tour, pour survivre, intégrera une usine au grand désespoir de sa mère : « *C'est ça ! C'est ça l'Amérique ! Une grand usine où chaque ouvrier a amené son fils, comme toi, pour lui faire voir les sacrifices qu'il a faits. Vergine santa ! Quand est-ce qu'on va briser la maudite chaîne ?* »<sup>232</sup>. Nancy, quant à elle, pour échapper à son avenir tout tracé (épouser un Italien de la communauté), s'est émancipée intellectuellement, et elle est devenue professeur. Parce qu'elle a conscience de toutes les ruptures provoquées directement et indirectement par l'émigration-immigration de son père, elle ne peut plus communiquer avec ce dernier qui vit cette conscience des faits comme un reproche et qui se sent, en outre, écrasé par le statut (économique, culturel, intellectuel, social...) acquis par sa fille, celle-ci ayant dévié du rôle classique imposé aux femmes, notamment par leur père :

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 57.

J'enseigne, moi, Gino, à des adolescents qui portent tous un nom italien et dont la seule culture est celle du silence. Silence sur les origines paysannes de leurs parents. Silence sur les causes de leur émigration. Silence sur la manipulation dont ils sont les victimes. Silence sur le pays dans lequel ils vivent. Silence sur les raisons de ce silence. [...] Il faut remplacer la culture du silence par la culture immigrée pour que [...] l'immigrant en nous se souvienne, et pour que le Québécois en nous commence à vivre. Écris, mais pour que tout le monde te comprenne. Il faut que les jeunes puissent se reconnaître dans les textes écrits par quelqu'un qui a vécu comme eux, qui les comprend et qui veut les aider. C'est seulement si tu écris en français que nous aurons une chance d'être compris et respectés pour ce que nous sommes. C'est le temps ou jamais.<sup>233</sup>

*Gens de silence* est une pièce très autobiographique : non seulement en raison de la figure paternelle (« *Sans m'auto-psychanalyser, je dirais que la rencontre avec mon père, qui s'était établi à Montréal avant moi, a été très traumatisante. Je l'avais idéalisée, cette rencontre, à l'âge de treize ans, en arrivant au Québec, elle a été pour moi un choc qui m'a beaucoup compliqué la vie. Mon père représentait tout ce qui était traditionnel, tout ce qui était un frein à l'émancipation d'une personne normale* »<sup>234</sup>) mais également en raison du personnage de Mario (comme lui, il a été à l'école anglaise) et du personnage de Nancy (comme elle, il a enseigné) :

On nous 'anglicisait' dans des écoles qui étaient dans des quartiers francophones parce que socio-économiquement parlant, nous, les italophones, nous étions au même niveau, nous appartenions à la même classe sociale que les francophones. En revanche, si nous avions été riches, nous aurions probablement côtoyé les anglophones du West-Island, mais comme nous étions des ouvriers, la plupart pauvres, nous vivions avec les pauvres francophones alors que nous fréquentions les écoles anglaises, c'était une aberration ! [...] J'ai oublié de mentionner aussi qu'en 1970, j'ai commencé à enseigner

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>234</sup> Marco Micone, « Pour une nouvelle culture et une langue de la migration », in *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., pp. 166-167.

dans un CEGEP, un collège préuniversitaire. J'avais devant moi des dizaines, sinon des centaines de jeunes d'origine italienne [...]. Je leur disais d'aller dans les écoles francophones et aux jeunes filles d'aller plutôt dans des facultés de droit ou de médecine.<sup>235</sup>

Précédemment, nous avons établi un lien entre immigration et féminité — lien que nous retrouvons de nouveau ici en raison de la pièce *Gens de silence*. Pour Anna, qui a attendu pendant des années de rejoindre son mari au Québec, qui est restée seule avec une enfant en bas âge dans un petit village conservateur de la province italienne et ce dans les années cinquante, l'immigration est d'autant plus dure en raison même de son statut de femme : une fois arrivée dans la nouvelle société, elle ne se socialise pas facilement à cause du refus de son mari de la laisser travailler et du choix de ce dernier de scolariser leur fils dans une école anglaise. Parce que l'argent aura fait cruellement défaut, elle finira par travailler à l'usine :

Ce qui m'intéresse, moi, c'est ce que j'ai fait. De toute ma vie, Anto', j'aurai jamais eu le bonheur d'accueillir mes enfants après l'école avec une collation. J'étais prisonnière à l'usine avec quarante mères comme moi. À midi, on se disputait le téléphone pour dire quoi manger à nos enfants qui rentraient de l'école et pour leur rappeler surtout qu'on était en train de préparer leur avenir sur des machines à coudre. L'avenir de Mario, l'avenir des ratés. [...] Regarde-moi, Anto'. Quand je ne travaille pas pour la payer, cette maison, je travaille à la nettoyer. Et on s'empêche même d'y vivre. On s'est terrés dans le sous-sol comme des taupes parce qu'on a fait un musée du premier étage.<sup>236</sup>

La pièce s'achève sur l'expression de la cicatrice que porte chaque protagoniste. La plainte d'Antonio, le père, est celle-ci : « *Un ouvrier immigré est moins qu'un ouvrier. Un père immigré est moins qu'un père. Un mari immigré est moins qu'un mari. Ma maison devait être grande pour contenir tous mes rêves. Elle devait être belle comme Anna le jour de nos noces. Elle devait être comme Nancy au temps d'Annuziata. Pour un immigré, une maison est plus qu'une maison. Ici, je n'ai plus de champ de blé à caresser. Ici, je n'ai plus mes ancêtres pour me protéger.*

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, pp. 168-169.

<sup>236</sup> Marco Micone, *Gens de silence*, op. cit., p. 58.

*Ici, je n'ai plus de collines pour respirer »<sup>237</sup>. Quant à Anna, elle fait le constat suivant : « Moi, je n'ai jamais rien fait ! J'ai pas de cicatrice sur mon épaule, moi. La mienne, Anto', elle est dans mon cœur. Je me sens coupable, moi. C'est ça ma cicatrice. Je me sens coupable, parce qu'à Chiuso, les ratés sont les enfants de la mère, pas du père ! »<sup>238</sup>. Nancy, leur fille, conclut : « Tu l'as envoyé à l'école dans la langue de tes patrons croyant qu'il deviendrait comme toi. Mais Mario apprendra vite que la langue ne fait pas le patron »<sup>239</sup>. Mario, le fils, est absent de la scène finale : travaillant à l'usine, il fait partie, tout comme son père, du *cheap labour*, des *Gens du silence*.*

De thèmes propres à la situation particulière de la communauté italienne du Québec, Marco Micone a réussi à cerner d'au plus près les douleurs du transfuge, douleurs qu'ont exploitées de nombreux autres écrivains dits migrants, comme Alice Parizeau dans *Rue Sherbrooke Ouest* : tous deux mettent sur un pied d'égalité l'exploitation économique des immigrants ainsi que celle des francophones ; ils lient fortement cause migrante et cause nationaliste.

Yves Stanski, le protagoniste de *Rue Sherbrooke Ouest* (1987), qui fut également celui de *Survivre*, précédent roman d'Alice Parizeau publié tout juste un an auparavant soit en 1986, éprouve perpétuellement un sentiment de honte, en raison des nombreux décalages de sa situation d'immigrant. Issu d'une riche famille d'aristocrates polonais, ancien combattant de l'AK (l'armée de libération polonaise) qui s'est dressée contre le nazisme, membre dissident du parti communiste, c'est en tant que simple serveur dans un restaurant « *cheap* » tenu par un autre immigrant, grec, Papalugos, qu'il échoue lors de son arrivée au Québec. Ce perpétuel sentiment de honte ne le quitte pas ; honte provenant d'une misère affective, intellectuelle, économique à laquelle il est constamment confronté en raison de son évolution dans un monde en « *border line* » : « *J'installe Ghislaine à côté de moi. J'ai honte de cette musique. Honte des papiers qui traînent par terre. Honte du rire stupide de ces demoiselles qui voudraient faire l'amour et qui n'osent pas aller jusqu'au bout de crainte de perdre leur précieuse virginité. Ça vaut cher la virginité. Ça permet d'attraper un*

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 64.

*mari, paraît-il. Un homme qui va les faire vivre. J'ai honte. Honte de ne montrer que ça à la petite fille aux yeux bruns »*<sup>240</sup>.

Alors que, dans sa précédente vie en Pologne, il a passé son adolescence à se battre contre ou pour des idéologies, porté par des idéaux, il se trouve, dans sa nouvelle vie, confronté à l'incontournable nécessité économique. Cette exigence purement monétaire, qu'il doit arriver à traverser afin de pouvoir s'installer au Québec, le révolte quand il la compare à ce pour quoi il se battait auparavant : *« Je n'ai plus d'espoir. Je suis garçon de table. C'est mon seul moyen de gagner de l'argent et c'est abominable en soi parce que c'est une défaite. L'échec de tout un univers dans lequel je croyais »*<sup>241</sup>. Et son intégration ne s'en trouve que retardée, repoussée notamment parce que les souvenirs appartenant à son ancien monde sont plus que vivaces, parce que ces derniers transcendent une misère quotidienne au profit d'un combat aux causes nobles : *« L'obsession du passé est en moi »*<sup>242</sup> ; *« Dès qu'on s'efforce de comprendre, on ne peut éviter de se sentir coupable. De se poser des questions. De douter de la valeur du choix entre cette réalité quotidienne de là-bas et celle qu'on est en train de vivre ici. »*<sup>243</sup>.

Son statut d'intellectuel, qui a bien failli lui coûter la vie lors de son appartenance au parti communiste, le met de nouveau en porte à faux avec le monde de petites gens qu'il côtoie, de simples ouvriers francophones ou des immigrants comme lui, en raison de l'extrême nécessité dans laquelle il se trouve. Blessé de n'avoir jamais pu trouver sa place en harmonie avec son statut social et culturel, il se rappelle positivement la guerre qui abolit toutes les frontières entre les frères d'arme : *« -'Tu n'es pas des nôtres, disait Bolek. Toi tu as eu une enfance heureuse'. Eh oui, heureuse à en crever. Au lieu d'user mes culottes sur les bancs du collège, je me suis amusé à transporter des armes, à faire du maquis et à assister à l'exécution de mon père. Au lieu de lutter pour la justice sociale, je me battais pour la survivance d'une nation ; la mienne. En face, il y avait les soldats russes et allemands, la Gestapo, les instruments de torture et l'aveugle machine de la guerre. Pour me rapprocher du peuple, je n'avais pas besoin de devenir ouvrier, mes copains du maquis étaient là. Je suis passé par une bonne école...*

---

<sup>240</sup> Alice Parizeau, *Rue Sherbrooke Ouest*, Montréal, Leméac, 1987, p. 83. Voir également d'autres passages exprimant ce même sentiment récurrent : p. 10, 14, 33, 50, 57, 71, 77, 82, 83, 164.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 47.

*N'empêche qu'après, quand tout ceci a été fini, ils n'ont pas voulu me considérer comme un des leurs. Ils m'ont chassé. 'Ce n'est pas ta faute, mon vieux, disait Jérôme, mais que veux-tu c'est comme ça. Faut croire que tes chers ancêtres se sont un peu trop amusés aux dépens des nôtres. Faut que tu payes.' »*<sup>244</sup>.

Trois femmes vont croiser son chemin. Rita, qui est aussi serveuse, maîtresse entretenue du patron Papalugos, appartient à ce monde de basse main d'œuvre d'origine francophone ; Thérèse Delatour fait partie de l'élite bourgeoise francophone frayant avec le monde aisé anglophone ; Hélène est une jeune étudiante, issue du même milieu que Thérèse Delatour, mais à la différence de celle-ci, elle n'est pas en rupture avec ses racines francophones et tente d'ailleurs de contribuer à leur donner du pouvoir et une visibilité politique en s'engageant dans la cause nationaliste. Croisant ainsi trois mondes, Yves va expérimenter trois types d'esclavages. Avec Rita, il se trouve confronté à un univers miné par « *la crainte animale de la misère* »<sup>245</sup>. Cette jeune femme est issue d'une famille nombreuse. Peu scolarisée, élevée dans la foi catholique par un clergé dominant, elle a pris en charge ses frères et sœurs au départ de leur mère. Quant à leur père, il est parti faire la guerre sur le continent européen afin de mieux gagner sa vie, échappant ainsi à la grave crise économique survenue au lendemain du krach boursier de 1929 qui a secoué l'Amérique du Nord. À son retour, il a sombré dans l'alcoolisme, incapable de faire la jonction entre sa précédente carrière militaire et sa nouvelle vie de chef de famille esseulé. Rita, pour échapper à ce cadre familial étouffant, suivra un homme qui la quittera une fois enceinte. Fille-mère, elle élèvera sa fille Ghislaine à l'aide de l'argent provenant de son emploi de serveuse ainsi qu'à l'aide des bonnes grâces que lui prodigue Papalugos en échange de ses faveurs. Yves n'est pas dupe de ce monde, pourtant étrange à ses yeux, qui met en scène l'exploitation de l'homme par l'homme : c'est la pauvreté qui s'en sort à force de débrouillardise et de malhonnêteté (Papalugos), qui survit grâce à l'exploitation de la pauvreté « innocente » (Rita). Cet univers décrit par Alice Parizeau est très proche de celui dépeint par Gabrielle Roy dans *Bonheur d'occasion* lorsque cette dernière s'attache à raconter les affres rencontrées par la famille Lacasse : le personnage de Rita offre beaucoup de similitudes avec celui de Florentine Lacasse, issue du quartier montréalais de Saint-Henri habité par un

<sup>244</sup> *Ibid.*, pp. 141-142.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 96.

peuple d'ouvriers et de petits employés canadiens-français. Alors que Rita et Yves entament une relation amoureuse, ce dernier apprend que Rita poursuit sa relation avec Papalugos. Ne comprenant pas que ce lien est maintenu en raison même de « *la crainte animale de la misère* » qui a toujours habitée Rita au plus profond, Yves mettra fin à leur relation.

Il deviendra alors le gigolo de Thérèse Delatour, soulagé « *De m'imposer cet esclavage nouveau qui me donne l'impression d'être indispensable* »<sup>246</sup>. Ne se percevant autrefois que comme un des plus petits rouages anonymes de l'entreprise de restauration de Papalugos, Yves se perçoit dorénavant comme son propre patron, bercé par une facilité financière qu'il n'avait pas auparavant. Mais, très vite, cette situation lui apparaîtra comme un leurre et lui rappellera celle que vivait Rita avec Papalugos : « *J'ai vécu ces trois mois dans une sorte de léthargie* »<sup>247</sup>. Au réveil de cette léthargie, il réalisera que, bien que libéré d'une situation économique asservissante qui entraîne de fait à son tour un asservissement intellectuel (« *Il faudrait que je réfléchisse à tout cela. Que je trouve une semaine ou deux, bien à moi, pour penser... J'ai perdu l'habitude de penser. J'ai eu trop de mal, sans doute, à apprendre comment on tient en équilibre un plateau trop chargé...* »<sup>248</sup>), il n'a recouvré en réalité aucune liberté.

Il se rapprochera alors de l'étudiante Hélène qui, par son combat en faveur du nationalisme québécois, le touche, lui rappelant ses précédents engagements en faveur d'une Pologne libérée de tout joug, aussi bien national-socialiste que communiste. Penchant pour la cause francophone, il ne suivra pourtant pas Hélène, la jugeant idéaliste et constatant qu'elle évolue dans un milieu trop protégé en rupture avec les idéaux qu'elle défend. Après l'asservissement économique, Yves refuse l'asservissement politique.

Il comprendra finalement qu'il appartient davantage au monde de Rita et de son père : « *Moi, Rita, Jos et bien d'autres encore nous appartenons à cette classe qui ne le vend pas cher ce temps si précieux. Pas cher du tout. Si peu cher, même, qu'il nous est impossible d'en extraire une petite heure pour aimer. Nous faisons l'amour à la sauvette. A la faveur d'un congé. D'une maladie imaginaire. D'une*

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 90.



*trêve... Nous sommes les dignes héritiers des esclaves du Moyen-Âge* »<sup>249</sup>. Il accepte de se voir comme un « *Pauvre néo qui n'est pas en mesure de se sentir solidement implanté dans cet univers qui ne sera jamais le sien* »<sup>250</sup> et réalise qu'il appartient, et finalement qu'il a toujours appartenu, au monde des dominés, mais de ces dominés restés profondément fidèles à leurs valeurs :

J'ai horreur des vainqueurs Thérèse et je n'ai pas ta souplesse. Chez moi, c'est une question de tempérament. Ça ne se raisonne pas. Ce qui m'amuse, c'est qu'au fond vous vous ressemblez tous ; toi, Solokowski, l'homme d'affaires, son fils, sa femme... Vous êtes, en quelque sorte, interchangeables. Vous avez les mêmes préjugés, les mêmes goûts, les mêmes illusions et les mêmes objectifs. Vous êtes éternellement fidèles aux plus forts et éternellement disposés à commettre n'importe quelle trahison pour vivre mieux. Peu important vos noms, votre nationalité et votre degré de fortune. Vous êtes coulés dans le même moule et vous ne changez jamais.<sup>251</sup>

Une lettre d'une amie polonaise, Marie Solin (personnage qui se retrouve dans la saga des *Lilas fleurissent à Varsovie* et sa suite, *La charge des sangliers*), achèvera de le convaincre de rester : « *Tu me demandes dans ta lettre si tu peux revenir. Franchement Yves, je ne te le conseille pas. Nous ne vivons pas ici une vie normale. Pendant la guerre, il s'agissait de survivre, maintenant, il s'agit de s'adapter et de durer. Depuis ton départ, tu as perdu le contact. Tu as idéalisé tout. Tu es devenu trop entier et trop intransigeant. J'ai l'impression que tu ne sauras pas faire de compromis...* »<sup>252</sup>. Le deuil de son pays natal s'étant réalisé à la faveur d'un retour impossible, il décidera de rejoindre finalement Rita qui a rompu toute attache avec Papalugos ; il lui proposera une vie dans le Grand-Nord où l'attend un métier d'annonceur à Radio-Canada. Embrassant la cause francophone et le Québec par son choix de couple, Yves incarne celui qui rompt une certaine fatalité, celle de laquelle ne devait pas s'extirper Rita. Comme le symbolise son futur travail, il est le tiers qui casse le silence de la soumission.

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 184.

*Bitter Sweet Taste of Maple* — datant de 1984 et écrit en anglais — est le premier roman de Tecia Werbowski. Ses douze chapitres, qui s'apparentent à douze petites nouvelles, s'attachent à narrer autant de portraits de femmes dites « néo-canadiennes ». Les fils conducteurs qui relient entre eux ces caractères sont au nombre de deux. Le premier est la narratrice, Teresa, qui se décrit dans le premier chapitre, et dont la description contient en réalité de très forts accents autobiographiques en relation avec l'auteur. Comme Tecia, Teresa (qui est en réalité le véritable nom de notre écrivain — Tecia constituant un diminutif) va exercer dans ses premiers emplois lors de son arrivée à Montréal celui de *social worker* : comme Teresa, les onze autres femmes exercent le même métier dans la même agence de travail. Ainsi, le lieu de travail se trouve être le point central où se rencontrent toutes ces femmes et surtout où la narratrice observe ses collègues, sujets de son écriture. Donc, après s'être dépeinte, Teresa va s'atteler à décrire brièvement, ou plutôt à cerner en quelques lignes le « talon d'Achille » de ces femmes dévouées aux autres, et si ce n'est un talon d'Achille, du moins un secret, une particularité intime, un événement spécial qui va révéler alors pleinement ces femmes aux yeux du lecteur. Et c'est ici que se situe le deuxième fil conducteur : après la narratrice, qui est le centre vers lequel convergent toutes ces femmes, il est question du style bref et saisissant, ou plutôt du choix d'angle pour lequel justement celle-ci a opté pour pénétrer au cœur de toutes ces personnalités de la façon la plus marquante — personnalités qui dans un premier temps apparaissent comme banales, communes et qui finalement se révèlent être extraordinaires, hors du commun, attachantes. Le choix du métier d'assistante sociale ne semble pas être anodin pour ces immigrantes : ayant elles-mêmes connu des difficultés d'intégration et d'adaptation, elles sont à même de pouvoir aider toute personne en marge de la société. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre la citation mise en exergue au début du roman, citation extraite de *The Horse's Mouth* de Joyce Cary : « ...people in trouble, they say, are more likely to give help to each other than those who aren't. After all, it's not surprising, for people who help other people in trouble are likely soon to be in trouble themselves. After then, they are generally people, too, who enjoy the consolation of each other's troubles ». En outre, ce métier permet de démythifier rapidement leur pays d'accueil, souvent perçu de l'étranger comme une terre de cocagne. Bien que brisant un rêve, il leur rend cette société plus proche, plus accessible. Ce voyage littéraire dans la

féminité, l'immigration, le Montréal du pauvre, encadré par quelques citations placées en début de chaque chapitre (comme des mots de Voltaire, de Saint-Augustin, etc.), recèle en lui-même les prochaines grandes thématiques à venir de Tecia Werbowski : des femmes prises dans leur solitude, leur passé, leurs racines ainsi que leur force intérieure extrême. Ce premier livre contient déjà en germe tous les autres à venir. À tel point qu'un de ces chapitres s'intitulant « Jacqueline or Oblomova » se trouve être tout simplement l'antécédent du livre titré *L'Oblomova* et paru plus de dix ans après *Bitter Sweet taste of Maple*. Cette recherche et compréhension de la féminité est un des fils conducteurs de l'écriture de Tecia Werbowski. Dans son dernier livre, *Amour Anonyme*, publié en 2002, l'auteur écrit explicitement dans un avant-propos : « *L'histoire que j'ai écrite repose bien sûr sur ce que j'ai vécu au cours des ans, mais elle est embellie, transformée, mise au point pour que d'autres femmes puissent s'y retrouver, du moins en partie. J'ai été très touchée par une dédicace de l'auteur russe Sergueï Dovlatov dans son livre L'étrangère : 'Aux femmes russes seules en Amérique avec amour, tristesse et espérance.' Je veux dédier mon histoire aux femmes seules, point.* »<sup>253</sup> À ce propos, il est à noter que si la plupart des femmes décrites par Tecia Werbowski dans *Bitter Sweet taste of maple* proviennent de ce que nous appellerions aujourd'hui la vaste Europe (comme la Suède, la France, l'Italie...), beaucoup d'entre elles sont issues plus particulièrement de l'Europe de l'Est : Vienne, Prague, l'Autriche, Budapest, Russie... Ainsi, de manière générale, l'œuvre de Tecia Werbowski est à la fois, mais non exclusivement, destinée principalement aux lectrices, étrangères ou non. Étrangeté, féminité, solitude (sans oublier la « slavité » sur laquelle nous reviendrons ultérieurement) sont intrinsèquement liées dans l'écriture de notre auteur.

Donc, toutes ces œuvres, datant principalement des années 1980, appuient sur la fragilité de l'immigrant dans sa rencontre avec le pays d'accueil : *La Québécoise* aurait pu faire partie de cet échantillonnage littéraire, mais ce livre semble davantage être marqué par l'hétérogénéité.

---

<sup>253</sup> Tecia Werbowski, *Amour Anonyme*, Montréal, Les Allusifs, 2002, p. 11. C'est nous qui soulignons.

### 2. 4. 3. Hétérogénéité : la spécificité de la parole traumatique

*La Québécoise* est bien ce livre qui s'attache à mettre en scène, à casser le silence entourant la condition immigrante. Cette cassure va jusqu'à se lire dans la mise en forme du texte, heurtée :

Québécoise / Privilégiée quand même / même si on ne veut pas de toi /  
même si on te rappelle tous les jours que tu n'es pas d'ici / Privilégiée  
quand même. / Imagine. / Tu viens du Portugal. Tu as quatre enfants. /  
Ton mari s'est calté peu après ton arrivée. / Tu travailles dans une  
fabrique de vêtements / au salaire minimum. Tu es une voleuse de job.  
/ Il n'y a pas de syndicat dans l'usine. / Tu ne sais ni l'anglais ni le  
français / juste quelques mots. / Tu penses à Lisbonne, à la sonorité de  
la langue / à la maison pauvre mais pleine de soleil / aux figuiers dans  
le jardin. / Tu penses aussi à Sacco et Vanzetti. / Ici aussi il va falloir  
se battre / et les Immigrants n'ont pas beaucoup de droits. [...] *Québécoise*. / Tu ne parleras pas. La voix muette, scellée. [...] Tu ne  
parleras pas. Petite, humble, cassée, la parole immigrante, écorce de  
bouleau et samovar, comme une berceuse lointaine à la fois plaintive  
et tenace, envahissante et monotone, lancinante et têtue. Elle déraile,  
déroute, détone.<sup>254</sup>

Par-dessus le récit des triples mises en scène (à savoir trois situations géographiques montréalaises différentes à laquelle correspond un chapitre — « Snowdon », « Outremont », « Autour du marché Jean Talon » — et dans lesquelles se trouve, tour à tour, plongée une même héroïne anonyme) se greffe une réflexion perpétuelle, contrariée, ludique, sur cette parole immigrante faite de babélismes, d'hésitations, de refus, de silences que la mise en forme du texte typographique tente de restituer concrètement sous les yeux du lecteur. Pas seulement une simple histoire, mais une sorte d'installation, de performance visuelle ; une narration qui réfute la continuité pour simuler le choc culturel, le voyage, le déplacement ; en somme, un livre conceptuel proche du « contre-monument » développé entre autre par l'artiste plasticien Jochen Gerz dont Régine Robin vante quelques-uns des travaux dans certains de ses essais (voir nos

---

<sup>254</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., pp. 87-88.

prochaines parties) — il est à noter que l'influence de Jochen Gerz se fait également sentir à la fin du recueil de nouvelles de Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, où cinquante et un cadres vierges, blancs, représentent les cinquante et un membres de la famille de l'écrivain disparus dans la Shoah ; présence de l'absence... C'est en cela que *La Québécoite*, à la différence de nombreux textes narrant une mise en condition de l'immigration précise, a pu être érigée en figure emblématique du courant nommé, à l'époque, « ethnique ». Parce que ce texte a pour matériau premier la texture formelle, il questionne, par-delà la mise en situation économique précaire propre à toute situation immigrante, le dispositif littéraire québécois de l'époque : « *Quelle place, non pas au sens économique encore que ce problème ne soit pas secondaire, quelle place dans l'institution littéraire qui, comme toutes les institutions littéraires a ses propres traditions, et surtout quelle place identitaire et imaginaire, ou pour le formuler autrement comment vais-je contribuer à transformer l'imaginaire d'ici ? Vox clamavit in deserto. À assumer ce silence, cette indécodabilité de ce qu'on a à dire et qui ne peut s'entendre* »<sup>255</sup>. Chercher sa place dans la société, trouver sa place dans l'institution littéraire québécoise.

En ce début des années quatre-vingt, mettre en scène une héroïne n'est pas anodin sous la plume de Régine Robin. Comme nous l'avons abordé précédemment, la lutte féministe fait partie de ce questionnement de la société réalisé à partir des marges qui ont souvent frayed avec les silence de la parole : « *Dans sa besace identificatoire, il y aurait aussi les femmes, leurs recherches, leur combat, leur écriture — les femmes contre l'incroyable connerie réactionnaire qui a fait censurer Les fées ont soif* »<sup>256</sup> ou encore « *Pourtant comme elle au début, tu aimais ce pays, tu y respirais plus librement qu'à Paris. Ce pays t'était apparu comme un lieu de parole féminine, un lieu où les femmes avaient quelque chose à dire, à crier. Tu avais dévoré cette littérature, en avais aimé la hardiesse revendicative, la hardiesse de ton, le bonheur d'écriture. L'écriture, sans doute le véritable pays de ces femmes en quête d'un pays [...]* »<sup>257</sup>.

Mais, par-delà ces strates revendicatives qui se débattent, qui font un corps à corps avec le silence d'une majorité (« *Elle n'aurait jamais été du côté des*

<sup>255</sup> Régine Robin, « Postface. De nouveaux jardins aux sentiers qui bifurquent », in *La Québécoite*, op. cit., p. 209.

<sup>256</sup> Régine Robin, *La Québécoite*, op. cit., p. 127.

<sup>257</sup> Ibid., p. 138.

*Dominants* »<sup>258</sup>), se joue une tierce déliaison verbale, celle du témoin de l'Histoire. En effet, la rupture géographique est intrinsèquement liée à la rupture historique, et inversement. Non seulement parce que cette dernière conduit souvent à l'exode mais aussi parce que, au cœur du vécu de notre auteur, se déploie tout un héritage culturel juif : du mythe du Juif errant à l'événement traumatique de la Shoah se dessine la constatation suivante, « *J'habite l'exclusion depuis si longtemps* »<sup>259</sup>. Le traumatisme du déplacement migratoire réveille les errances antérieures, historiques, mythiques dont le biographique de Régine Robin se trouve le récipiendaire, directement ou indirectement : « [...] *les mots déplacés / les mots déportés / les mots de l'outre-espace. Ils n'ont plus de place. J'irai, de la cendre sur la tête, pour tout habit un sac, munie du livre de Job, j'irai pleurer la grand deuil des mots perdus. / Québécoise / Privilégiée quand même* »<sup>260</sup>.

En outre, la marginalisation qui frappe l'immigrant de mutisme rappelle celle développée à l'encontre des survivants des camps de concentration et de mort au sortir de la Seconde Guerre mondiale, où le mot clef, reconstruction, était de mise : ne pas troubler l(e)'(r)établissement de la cause nationale... L'Amérique du Nord, dans le choix de l'exil volontaire opté par Régine Robin, n'est sans doute pas anodin : grande libératrice des Européens en 1939-45, elle est cette terre rassurante et vierge de tout conflit, d'où peut se questionner, peut-être dans un sentiment plus libre, le chaos historique vécu par l'Europe. Dans cette Amérique du Nord fortement présente dans l'imaginaire de notre écrivain, deux villes, deux pôles géographiques associent immigration et libération de la parole traumatique : New York, avec Ellis Island où sont arrivés tant de personnes d'origine juive ashkénaze, qui incarne tous les possibles si l'Histoire avait pu être autre ; Montréal, ville désarticulée, urbanité du *patchwork*, lieu de la superposition (ethnique, langagière, religieuse, rituelle, culinaire, etc.), qui par son absence de centre permet la flânerie sans fin, sans but, sans total saisissement — comme le déroulement à rebours du fil historique. Cet inachèvement, aussi bien dans la pénétration de la ville que dans la compréhension du trauma historique, est également contenu en germe dans le pays du Québec : « *J'aime l'inachevé du Québec, cette fausse fragilité qu'il affiche en dépit de son poids de glu de*

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>259</sup> Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres. Biofictions*, Montréal, XYZ, 1996, p. 28.

<sup>260</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., pp. 86-87.

mémoire. *Quelque chose m'attire et me garde dans ce pays bourgeois impossible, dans cette identité qui cherche à se fermer en permanence et qui, en fait, est toujours ouverte* »<sup>261</sup>. Ainsi, l'Amérique du Nord (r)appelle l'Europe ; la tentative de connaissance géographique menée en aval se superpose, dans un mouvement croisé, à celle historique menée en amont ; l'immigration conjoncturelle réveille l'errance perpétuelle attachée à tout un peuple ; tandis que Paris renferme en elle-même le cœur du trauma (la rafle du Vélodrome d'Hiver sans cesse évoquée dans *La Québécoite*), New York et Montréal délient ce silence parce que la première incarne la ville des possibles, des « si » tandis que la seconde permet la verbalisation, la logorrhée par son urbanité si particulière.

Ce silence enroulé à l'Histoire (la difficulté, voire l'impossibilité, de parler du trauma ; le silence du consentement, de l'aveuglement, du refus ; etc.), l'auteur ne cesse, de manière obsédante, d'y faire référence dans *La Québécoite* : « *Tout est silence* »<sup>262</sup> finira-t-elle même par écrire. Ce silence imprègne non seulement le fond de son écriture (toutes les thématiques qui lient le silence soit à l'immigration soit à l'Histoire) mais également la forme : la langue d'écriture, le français, recouvre une oralité quasiment morte — le Yiddish — et des lettres muettes — l'Hébreu. Mais par-delà ces modes expressifs premiers étouffés (la guerre a écrasé toute langue maternelle), se situe, dans un mouvement d'antériorité encore plus prononcé, une « strangulation » verbale qui a lieu dans les tous premiers temps de l'enfance de l'auteur/la narratrice du *Cheval blanc de Lénine*, de *La Québécoite*, et de *L'immense fatigue des pierres*. En effet, dans chacun de ces trois livres, une allusion est faite à l'enfant cachée qu'elle était, obligée de se taire — alors même qu'aucun véritable mode d'expression n'était acquis. Dans *La Québécoite*, l'auteur s'interroge sur cet amour obsessionnel des intérieurs, des maisons : « *Pourquoi cet amour des maisons ? Faut-il que je lui donne tous mes traits et toutes mes passions ? A-t-elle connu la guerre, a-t-elle passé cinq ans de sa vie à déménager presque tous les soirs, à dormir à même le sol, enroulée dans une couverture, la respiration haletante dans l'attente de la mort aux mots allemands, aux cris allemands. Aufmachen ! Rauss ! Schnell !* »<sup>263</sup>. Cet épisode, auquel il est fait succinctement allusion dans *La Québécoite*, était

<sup>261</sup> Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, op. cit., p. 115.

<sup>262</sup> Régine Robin, *La Québécoite*, op. cit., p. 108.

<sup>263</sup> Régine Robin, *La Québécoite*, op. cit., p. 97.

pourtant déjà présent quelques années auparavant dans *Le cheval blanc de Lénine* : « *Il faut se cacher. Maman je serai sage quand les Allemands vont venir — Tais-toi.* »<sup>264</sup> Mais, c'est sans conteste dans *L'immense fatigue des pierres* notamment dans la nouvelle intitulée « Gratok. Langue de vie et langue de mort » qu'est évoquée cette enfant cachée, réfugiée en-deçà de tout langage :

Quand elle était toute petite, mais vraiment toute petite, c'était l'Occupation. Au début de l'année 1944, fuyant les nouvelles rafles, les scellés ayant été posés sur la porte de leur misérable appartement de Belleville, sa mère et elle s'étaient réfugiées dans un garage abandonné sur un terrain vague au bout de la rue Vilin [...]. Ils étaient nombreux à avoir échoué dans ce garage [dont] sa mère et elle, son ours en peluche Gratok [...] Sinistre garage. Froid, lugubre, sombre. [...] Il ne fallait pas parler fort, simplement chuchoter, apprendre à faire connaître l'essentiel de ses besoins et de ses émotions à voix basse. On ne pouvait pas non plus pleurer ni tousser ni éternuer. Cela aurait alerté les voisins. En ce temps-là, il ne fallait pas seulement échapper aux rafles, mais aussi éviter les dénonciations. Ne pas laisser supposer que des Juifs se cachaient dans l'appentis.

Elle, la petite, la seule enfant du groupe, [...] ne s'accommodait pas de ce silence et de cette noirceur. Elle apprit à éternuer « en dedans » (comme disait sa mère), à pleurer « en dedans », les larmes retournées, à l'intérieur. Mais elle était sujette aux bronchites. Elle se mettait à tousser. Difficile de tousser « en dedans ». Sa mère lui mettait la main sur la bouche pour étouffer le bruit, même qu'une fois elle faillit l'asphyxier tant elle avait appuyé fort, paniquée qu'elle était par la grogne des autres qui menaçaient de les mettre à la porte si la petite continuait à faire du bruit. Faire du bruit, l'interdit absolu. La lumière, l'interdit absolu. Dans ce monde confiné, elle avait de l'autre côté de l'appentis, sous une fenêtre minuscule qui laissait parfois paraître quelques étoiles dans la nuit, ou de gros nuages, un petit pot à elle, que sa mère vidait et nettoyait tous les matins. Elle y restait des heures avec son ours Gratok. On ne sut jamais d'où lui était venu ce nom à consonance russe. Gratok ne la quittait pas. Elle lui parlait tout bas, lui racontait des histoires. Ils marchaient tous les deux dans une prairie ensoleillée pleine de scabieuses et de pissenlits quelque part en Pologne ou en Biélorussie. Le soleil les suivait partout et ils pouvaient rire aux éclats. Ils longeaient des champs de tournesols et mangeaient des tartines à la graisse d'oie. D'autres fois, ils partaient le long des routes à la recherche de son père. Elle savait qu'il était prisonnier en Allemagne dans un stalag, elle avait vu une photo de lui et cela devait leur suffire, à elle et à Gratok, pour le retrouver au bout du monde. [...] On ne parlait que yiddish dans ce garage, et elle, la petite, lorsqu'elle tentait de s'exprimer en français avait un lourd accent d'Europe centrale, ce qui aurait pu les trahir. Se taire. Se taire, *Choit ! Schtil !*

Et puis et puis... [...] Cinquante ans ont passé depuis le retour de son père. Elle ne reconnaît plus la petite du garage, même lorsqu'elle se penche sur des photos. Quelque chose de ses traits lui reste totalement étranger. Elle ne sait plus où est passé Gratok dont elle ne se séparait

---

<sup>264</sup> Régine Robin, *Le cheval blanc de Lénine*, Montréal, XYZ, 1995, p. 158. Peur récurrente que l'on trouve exprimée à plusieurs reprises dans le livre, comme p. 168 : « Maman je ne dirai rien quand les Allemands vont passer, je serai sage — tais-toi, dors ».



jamais. Elle l'avait encore avec elle à la Libération lorsqu'elle courait derrière les camions américains avec les enfants du quartier pour attraper à la volée des chewing-gums. Elle tenait Gratok de la main gauche, mais il avait perdu une patte entre-temps. Après, comment savoir ce qu'il est devenu ? Depuis, presque tout a disparu [...]. Que Gratok ait été emporté dans la tourmente, quoi de plus naturel ? [...] Tout a basculé dans le silence, l'oubli, le passé, ce passé poubelle et déchet de l'histoire, dans l'amnésie.

Elle se souvient pourtant de ces longues scènes sur le pot au fond du garage où elle parlait à Gratok, lui racontait des histoires, échafaudait des projets, lui chantait des chansons qu'elle inventait. Mais dans quelle langue lui a-t-elle donc parlé durant si longtemps, tant d'heures et tant d'années. Ce ne pouvait pas être en français. Avant Juliette, elle ne connaissait que des bribes de cette langue, et même après elle n'aurait pas osé, le réservant pour plus tard. À coup sûr, ce n'était pas en yiddish, la langue dans laquelle il fallait se taire, et même tousser et éternuer « en dedans ». Elle avait dû inventer une langue pour elle et pour lui, des écholalies plaintives déchiffrables par eux seuls, les mettant à l'abri des adultes et, pensait-elle, des Allemands.

Ce qui la préoccupait surtout dans son métier d'écrivain, c'était de retrouver cette langue inventée pour Gratok, avec laquelle elle avait traversé la guerre, une langue douce, dite à mi-voix dans laquelle on pouvait tout dire, absolument tout. [...] La langue de Gratok, c'était la langue des rêves qu'elle avait découverte comme ça entre deux rafles, au fond du garage froid où dormaient les porteurs d'étoiles. Elle ne se reconnaît pas sur les photos [...]. Son quartier est mort depuis longtemps, son père est mort depuis longtemps, sa mère est morte depuis longtemps, mais rien ne l'empêchera de continuer à descendre éternellement la rue de Belleville, se parlant à elle-même, à voix basse, à la recherche de ses frères et sœurs restés en Pologne et tous disparus à Treblinka. Elle continue à lui chanter des berceuses en yiddish et en polonais. Il est toujours question de routes enneigées et d'un père colporteur qui ne reviendra à la maison que pour le sabbat, de terres lointaines où les chèvres parlent encore yiddish et où les papillons les comprennent.<sup>265</sup>

Ce texte, aux éléments autobiographiques parsemés, écrit plus de dix ans après *La Québécoise* — comme si l'exil géographique avait enfin rendu permmissible la libération fictive du trauma historique —, évoque cette langue de Gratok (« *On ne sut jamais d'où lui était venu ce nom à consonance russe* »), dépositaire d'un héritage inconscient, expression de l'invention et de l'imagination par excellence, métaphore de l'écriture de Régine Robin. Ainsi, face aux silences auxquels sont confrontés la condition immigrante et les témoins de l'Histoire, une phrase semble pouvoir résumer la permutation de l'impossibilité du dire dans la révélation de la fiction : « *bref, à la défaillance du langage s'oppose le triomphe de l'écriture : l'un est exil, l'autre est patrie dans la mesure où avec les chances d'un retour sur*

---

<sup>265</sup> Régine Robin, « Gratok. Langue de vie et langue de mort », *L'immense fatigue des pierres*, op. cit., pp. 71-81.

soi, d'une connaissance, voire d'une création de soi, l'écriture fait naître une réalité qui est pour ainsi dire consubstantielle au déraciné, une sorte de matrice autonome qui lui permet de vivre sa vie dans son propre espace propre»<sup>266</sup>.

Donc, sous les tabous de la langue française liés à la période de la Seconde Guerre mondiale, sous la morbidité du Yiddish, et en raison de son statut d'enfant cachée, cette dernière a été obligée de développer une langue incompréhensible, la langue de Gratok, métaphore de l'imaginaire. Ou comment l'écriture retrouve à son fondement l'impossibilité du dire... Ce silence propre à la situation de l'enfant caché, un livre de témoignages ne cesse de l'évoquer, il s'agit de *Paroles d'étoiles. Mémoires d'enfants cachés 1939-1945*<sup>267</sup> publié en 2002. Il est intéressant de noter que l'Association des enfants cachés a été fondée en 1992. Ainsi, *L'immense fatigue des pierres*, nouvelles éditées en 1996, semble s'inscrire dans ce nouveau tabou levé : la parole des enfants juifs cachés pendant la Seconde Guerre mondiale. Un texte présent dans *Paroles d'étoiles* — dont les intervenants sont d'ailleurs ici surnommés « les enfants du silence » — se situe dans une tonalité similaire à celle déployée par Régine Robin dans sa nouvelle « Gratok. Langue de vie et langue de mort » ; il s'agit d'un extrait provenant du texte d'un écrivain (et non pas de textes d'anonymes qui composent majoritairement ce livre de témoignages), *L'enfant coq* de Maurice Roth :

J'apprends à vivre caché. J'apprends à tout cacher au fond de moi-même. Mes pensées, mes plaintes, mes peurs. Je cache mon nez en bec d'aigle. Je cache mon pipi juif aux enfants de l'entourage. Je cache aussi ma couverture mouillée de la dernière nuit. Mouillée, mais non par mes larmes. Je cache mes prières dites à voix basse, pour moi, dans mon grenier. Je cache mes causeries avec la vache Laïké. Je cache mon enfance, mes actes, mes pensées, les mensonges et tout le monde imaginaire. Je vis caché en moi-même, loin des autres. Je tremble de peur sous ma couverture trempée de pipi. Je suis fait de cette peur.<sup>268</sup>

Ces digressions, qui ont fait un détour par les autres livres de Régine Robin et par notamment *Paroles d'étoiles. Mémoires d'enfants cachés 1939-1945*, ont été

---

<sup>266</sup> André Karátson, *Déracinement et Littérature*, op. cit., p. 37.

<sup>267</sup> Collectif, *Paroles d'étoiles. Mémoires d'enfants cachés 1939-1945*, Paris, Librio, 2002.

<sup>268</sup> Maurice Roth, *L'enfant coq*, cité dans *Paroles d'étoiles. Mémoires d'enfants cachés 1939-1945*, op.cit., p. 81.

menées dans le but de mettre à jour tout ce qui est contenu en germe dans *La Québécoise*, texte loin d'être uniquement le reflet d'un trajet migratoire (bien que cette thématique reste pourtant fondamentale), ou encore le cheminement de la réappropriation féminine. En cela, *La Québécoise* se démarque fortement de beaucoup de textes liés à l'expérience de l'émigration-immigration. Parce qu'il conjugue à la fois l'expérience de l'expatriation à la douleur de la migration « historique », pourrait-on dire, son écho est tout particulier.

Ainsi, la thématique du silence est ce qui permet l'accréditation, la nécessité franche de l'écriture. Alice Parizeau combat pour que soit reconnue la voix du « *cheap labour* » canadien-français dans *Rue Sherbrooke Ouest* ; dans son cycle québécois, elle milite pour un Québec nationaliste ; et dans son cycle polonais, elle lutte contre les silences, la langue de bois, instaurés par le communisme. Chez Tecia Werbowski, la thématique du silence se trouve notamment présente dans l'exploration de l'identité révélée (*Le Mur entre nous*, *Hôtel Polski*) : une identité qui contient en elle une charge traumatique, tue, passée sous silence, et qui ressurgit tout-à-coup, mise à jour, à nu par un élément extérieur et inattendu. Une boîte de Pandorre (le sac légué à la narratrice par sa mère biologique, le coffre laissé au personnage de Heinrich par son père) s'ouvre, obligeant à un retour sur la petite histoire personnelle et la grande, historique. Mais toutes ces révélations sont faites à des héroïnes : la féminité est un point nodal de l'imaginaire de Tecia Werbowski. Chez Régine Robin, comme nous venons de le voir, le silence est traumatique, et il semble avoir déclenché la parole de l'imaginaire dans une situation en-deçà de tout langage, celle de l'enfant caché. Ainsi, comme le résume Jean Bessière dans *Déracinement et Littérature*, « *Déchue du silence, la parole reste vaine (mensongère) ; marquée du silence, elle devient langue, et langue de l'existence plénière* »<sup>269</sup>. Pour Simon Harel, il ne fait pas de doute que l'écrivain dit migrant, bien au-delà de la mise en texte de sa migration, est un énonciateur du trauma :

L'écrivain dit migrant n'est-il pas alors plutôt qu'un passeur touristique, un énonciateur du trauma ? À ceux qui voudraient bien avoir oublié d'où ils viennent, de quelle histoire personnelle ils sont

---

<sup>269</sup> Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, op. cit., p. 129.

les acteurs incarnés, à ceux qui voudraient bien oublier une fois pour toutes les grands flux migratoires qui caractérisent les bouleversements de l'histoire, l'écrivain migrant est cet énonciateur du trauma. [...] Il faudrait alors envisager une autre forme de témoignage puisque le sujet migrant est le porteur de l'envers de la mémoire officielle qu'il dénonce par son écriture : refus de la mémoire nationale de la communauté d'accueil ; refus de la commémoration passéiste que requiert de son côté la communauté ethno-culturelle. [...] La communauté d'accueil ne veut pas être réveillée de sa somnolence confortable. Qu'il écrive ce sujet, énoncera-t-elle, du moment que cette violence ne m'est pas imposée, que je n'ai pas à transiter par les voies du trauma, du silence et de l'effroi. Qu'il écrive ce sujet, dira-t-elle, du moment qu'il ne quitte pas ce chemin de l'écriture migrante. Mais s'il fallait que quelque chose soit traduit, infusé à l'Autre de la parole majoritaire, l'on verrait surgir l'insupportable affect de haine. Quoi ! Cet écrivain migrant n'est pas un passeur, un voyageur ; le panorama qu'il me propose n'est pas un miroir complaisant. Il y aurait quelque vérité dans ce qu'il me dit et les mirages de l'exotisme, de l'altérité généralisée ne suffiraient pas à faire comprendre ce qu'il écrit sous la forme d'une lettre volée. C'est peut-être où nous en sommes aujourd'hui au Québec.<sup>270</sup>

D'ailleurs, dans cette relation entre immigration/trauma, il est à noter que la majorité des écrivains migrants du Québec sont nés aux alentours de la Seconde Guerre mondiale et/ou proviennent de pays politiquement en difficulté : Émile Ollivier est né à Haïti en 1940 ; Sergio Kokis à Rio de Janeiro en 1944 ; Marco Micone en Italie en 1945 ; Dany Laferrière à Haïti en 1953. En ce qui concerne les écrivains féminins, Régine Robin a vu le jour en France en 1939 ; Alice Parizeau en Pologne en 1930 ; Abla Farhoud au Liban en 1945 ; Marilù Mallet à Santiago du Chili en 1945, etc.

Pour finir sur ce lien si particulier qui unit immigration et trauma, nous laissons la parole à Abla Farhoud qui se pose tout simplement la question suivante : « Ce

---

<sup>270</sup> Simon Harel, « Mémoires de l'identité, mémoires de l'oubli : formes subjectives de l'écriture migrante au Québec », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., pp. 155-156. C'est nous qui soulignons.

*que je me demande, ce que je vous demande en terminant : nous, écrivant dans un lieu où nous ne sommes pas nés, nous, écrivains migrants, en quoi sommes-nous si différents des autres écrivains ? Quand il s'agit de saisir l'insaisissable et de nommer l'innommable en quoi sommes-nous si spécifiques ? »*<sup>271</sup>.

## **2. 5. Conclusion**

Le débat actuel qui concerne l'écriture migrante ne pourra jamais se poser comme définitif car cette appellation se situe, selon nous, à un carrefour culturel — signifiant comparatiste par excellence. En effet, l'écriture migrante s'attache à décrire des objets culturels nés de la québécoité même. Elle est en relation directe avec un pays non seulement profondément lié à l'exil et à l'immigration, mais en même temps elle est liée à une situation référendaire (et non pas post-référendaire selon l'analyse de Laurence Joffrin développée dans son article « La littérature d'immigration n'existe pas ») typiquement propre à la situation politique du Québec. L'écriture migrante se situe, comme nous l'avons montré en citant les propos fort justes de Simon Harel, dans un lien de filiation avec la littérature québécoise. Elle ne marque pas un état de profonde cassure, comme l'on pourrait s'y attendre, mais, au contraire, un état de continuité. Ainsi, comme les Canadiens-français, et notamment les Jésuites, (re)faisaient le Québec avec les Amérindiens (voix qui a été par la suite mise à l'écart), les Québécois construisent le Québec avec les migrants d'aujourd'hui (voix, au contraire, apparemment placée au centre de la cité). Ce mythe des perpétuelles vagues d'arrivées, où chaque voix trouve sa place, répond à la politique multiculturaliste mise en place par le Canada et le Québec. Politique d'assimilation qui culturellement ne peut, par exemple, être celle de la France où un passé jacobin, où un passé vichyste « *qui ne passe pas* » fait en sorte de ne pouvoir appuyer ostensiblement sur la différence. C'est sans doute dans l'appellation d'écriture immigrante que se joue le plus le rapport profond entre immigration et québécoité puisque cette expression concerne un ensemble de textes aux critères esthétiques et aux thématiques semblables : des récits classiques, aux accents autobiographiques, relatant en trois périodes (l'arrivée, le choc culturel, l'installation) l'expérience de l'émigration-

---

<sup>271</sup> Abila Farhoud, « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, op. cit., p. 58.

immigration. Paradoxalement, il est à noter que le texte emblématique de ce courant, soit *La Québécoise*, déjoue la plupart de ces critères — ce qui montre également les limites de l'écriture immigrante. Tout comme ces textes « immigrants » ont été des passages dans la vie littéraire de leurs auteurs, ils l'ont également été dans l'institution littéraire québécoise. Aujourd'hui, le syntagme d'écriture migrante semble davantage ouvert ; cependant cette ouverture devenant de plus en plus large et, par ricochet, de moins en moins significative sur le plan littéraire, « écriture migrante » semble devenir un simple pléonasme.

Outre la spécificité québécoise qui habite l'écriture migrante, se devinent en filigrane des influences anglo-saxonnes. En effet, même si féminité et migration sont à lier à plus d'un titre (le mouvement de l'écriture migrante succède dans les années 1980 au féminisme dans l'histoire littéraire québécoise ; des auteures québécoises féministes trouvent un relais dans l'écriture de certaines auteures migrantes ; la féminité est également une thématique fortement déployée dans les textes migrants ; aujourd'hui des écrivaines féministes de la première heure s'intéressent aux femmes étrangères en détresse ; etc.), nous pouvons remarquer que l'écriture féminine (beaucoup plus en vogue sur le continent américain qu'eupéen avec notamment les *gender studies*) rejoint l'écriture migrante par le fait que dans chacune de ces appellations est mise en avant une caractéristique (sexuelle pour la première ; nationale pour la seconde) propre à l'auteur et non à l'œuvre : cette dernière semble être prédéterminée par une spécificité de son concepteur — ce qui ne va pas sans poser problème. En outre, si nous avons fait appel à un texte de Salman Rushdie, « La littérature du Commonwealth n'existe pas », afin de démontrer certains mécanismes propres à l'écriture migrante, c'est sans doute parce qu'indirectement, le Québec, par son appartenance au Canada et donc au Commonwealth, fraye avec les réflexions posées par le Post-colonialisme, à savoir ces nouvelles identités issues de pays à double culture (l'une originelle, l'autre imposée par un colon). Ces « nouvelles » identités multiples, incarnées par Salman Rushdie ou Naipaul, font écho à celles de ces auteurs appartenant à l'écriture migrante.

Cette expression d'écriture migrante — même si elle est née dans un contexte typiquement québécois, c'est-à-dire désignant, entre autres, une population d'immigrants cherchant à se faire une place dans un Québec aux prises avec un projet nationaliste — appelle à être reliée aux mouvances que vit actuellement

notre monde contemporain en raison du phénomène de mondialisation. Les profonds mouvements historiques, sociaux, économiques, etc., relayés par les mass-médias, rendus accessibles par la démocratisation des transports, peuvent permettre à chacun d'entre nous de cumuler diverses identités. Il est à noter que cette expression d'écriture migrante commence à gagner d'autres pays, eux aussi touchés par une immigration de plus en plus forte ou par des mouvements de déterritorialisations accentués, comme l'Allemagne où des expressions comme *migranten-literatur*, *migrations-literatur*, *interkulturelle/interlinguale literatur*, *exilliteratur* sont en train de voir le jour<sup>272</sup>.

Enfin, concernant nos auteurs d'origine européenne dont le vécu et les œuvres plongent principalement dans la période de la Seconde Guerre mondiale et le monde qui en a découlé, l'expression d'écriture migrante revêt une fois de plus une autre signification culturelle : les exodes, les déportations dans les camps de concentration ou de mort ou encore dans les goulags, l'installation du rideau de fer... Cette exploration de la judéité (Régine Robin, Tacia Werbowski) ou de la polonité dressée contre le communisme (Alice Parizeau) sont autant d'anti-stigmatisations de l'identité, de recherches plurielles sur la survivance, la permanence mais aussi la permutation de l'identité dans un monde en perpétuel mouvement.

Trois œuvres appartenant à nos auteurs ont été particulièrement étudiées ici : *Rue Sherbrooke Ouest* d'Alice Parizeau, *La Québécoise* de Régine Robin et *Bitter Sweet taste of Maple* de Tacia Werbowski. Chacun de ces livres répond à la classification d'écriture immigrante parce qu'il tisse un lien entre pays d'arrivée et pays de départ (même si *La Québécoise*, comme nous l'avons précédemment souligné, déjoue tous les pactes de lectures attendus par ce « courant » littéraire). Dans chacun de ces romans, nous avons essayé de mettre en lumière des thématiques qui se retrouvent globalement dans d'autres romans de la même époque. Chez Alice Parizeau, nous avons mis en avant la honte quasi inextricable qui enserre l'immigrant, honte qui le marginalise et qui se retrouve très bien illustrée par Marco Micone dans *Gens de silence*, bien que cette pièce s'attache spécifiquement à la communauté italienne de Montréal. *Bitter Sweet taste of maple*, construit sur le lien entre féminité et migration, est l'illustration parfaite de

---

<sup>272</sup> Pour plus de renseignements, voir le site : [www.tu-berlin.de/fb2/fadi/hr/dresden.htm](http://www.tu-berlin.de/fb2/fadi/hr/dresden.htm)

ce relais qui s'est établi entre les féministes de la première heure des années 1970 et ces auteures immigrantes (occidentales) des années 1980. Enfin, *La Québécoise*, contre-monument littéraire, bien qu'étant le représentant par excellence du courant de l'écriture immigrante/migrante, contient en une très forte proportion un questionnement historique. Cette question sur la représentation de l'histoire peut être assez fréquente chez les auteurs dits migrants en raison même de leur exil parfois dû à des chaos historiques faisant d'eux des témoins de l'histoire. Cette quête historique, qui jusqu'à présent est le fil conducteur majeur de l'œuvre entière de Régine Robin, montre à quel point l'écriture migrante est un passage qu'à un moment ou un autre l'auteur « migrant » cherche à traverser — sur ce sujet, la dynamique de l'œuvre d'Abla Farhoud se trouve être une des plus parlantes.

Donc, immigration, histoire, féminité sont autant de passerelles thématiques éclairantes pour la compréhension de l'univers littéraire de chacune de nos trois auteures.



### 3. L'ANTISOVÉTIÉTISME D'ALICE PARIZEAU OU L'ENGAGEMENT DANS L'ÉCRITURE

#### 3. 1. Introduction : Présentation de l'univers littéraire d'Alice Parizeau

La liste des œuvres d'Alice Parizeau est extrêmement longue car cet écrivain, bourreau de travail, n'a jamais cessé d'écrire pendant trente ans (et encore de ce qui nous est connu car elle affirme avoir toujours écrit : il y a, d'un côté, ce qu'elle a rédigé dans son enfance ainsi que son adolescence et qui n'est pas parvenu jusqu'à nous en raison de l'immense fracture causée par la Seconde Guerre mondiale et l'immigration ; d'un autre côté, il y a tout ce qui n'a pas atteint le stade de la publication<sup>273</sup>). Essayiste, nouvelliste, romancière, dramaturge, reporter, critique littéraire, journaliste, ayant même à son actif une autobiographie (voire deux si l'on considère l'inédite...), Alice Parizeau s'est essayée dans tous les genres littéraires. Au premier abord, ce qui semble procurer un fil conducteur à cette œuvre dense et hétéroclite est sans doute la volonté de cette femme, jamais démentie tout au long de sa vie, de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas :

Il ne faut pas chercher dans les livres d'Alice Parizeau un style relevé et des expériences littéraires. Romancière de l'action et qui aime la fresque enlevée, elle est alerte dans le style direct. [...] Il reste son message ; car cette romancière, qui a atteint un grand public, avait quelque chose à dire. Elle a défendu, avec tout son charme et tous ses crocs, les opprimés, les démunis, les floués.<sup>274</sup>

Et effectivement, dès son premier recueil de nouvelles paru en 1962, Alice Parizeau s'attache à parler des *Solitudes humaines* : une jeune fille-mère perdue, une femme délaissée par son mari, un clochard, un fou sont les héros, ou plutôt les anti-héros, de ces courtes histoires — tellement marginaux et laissés-pour-compte que l'une d'entre eux dira « *J'ai parfois l'impression que je suis une exilée dans*

---

<sup>273</sup> Voir à ce propos Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, Montréal, Pierre Tisseyre, 2001, p. 54 : « [...] Alice Parizeau peut produire à un rythme nettement plus rapide des textes nombreux et variés : en seize ans, neuf romans, une pièce de théâtre, un recueil de nouvelles, sans compter les manuscrits inachevés demeurés dans ses tiroirs... ».

<sup>274</sup> Jean Basile, « Une personnalité... ardente et fière », *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, Montréal, Guérin, 1991, p.17. C'est nous qui soulignons.

mon propre pays »<sup>275</sup>. Dans *Fuir*, premier roman de notre auteur, Paule Javet, pâle et médiocre copie d'une Emma Bovary des temps modernes, se sentant tellement étrangère à la société bourgeoise dans laquelle elle évolue, choisit comme fuite le suicide. Sans concession, Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann font un résumé clairvoyant de cette première œuvre : « *Tragédie médiocre d'un personnage pour lequel le lecteur ne parvient pas à éprouver beaucoup de sympathie, Fuir est encore un réquisitoire dont l'idée dominante est que la société avec tous ses défauts peut détruire une personne de valeur qui ne l'a pas mérité* »<sup>276</sup>.

Alice Parizeau commence à davantage captiver son lectorat lorsqu'elle prend sa plume pour défendre avec verve les Polonais opprimés par le joug soviétique. Toujours en 1962, Alice Parizeau publie des articles dans le journal *La Presse* relatant ce qu'elle a vu et vécu de l'autre côté du rideau de fer. Quelque temps plus tard, ces articles seront rassemblés dans un livre au titre sobre, *Voyage en Pologne* (livre qu'elle signe de son nom de jeune fille et de son nom de jeune mariée, Alice Poznanska-Parizeau) :

Ce petit livre n'est qu'un simple compte-rendu d'un trop court séjour dans un des pays les plus beaux et les plus attachants que je connaisse : la Pologne [...]. En somme, je livre aux lecteurs [...] la réalité quotidienne de la Pologne d'aujourd'hui, qui vit, qui lutte et qui se défend malgré tout, prête à cacher sa détresse sous un courage qui force le respect. Car dans cet étrange pays, enfermé dans l'étau soviétique, les pauvres savent encore ignorer les richesses du monde, les malheureux dominer leurs peines et les déchus oublier leur déchéance, tous égaux devant la loi sacrée d'une fierté nationale sans limite qui permet à un peuple vaincu de mépriser son vainqueur.<sup>277</sup>

« *Les pauvres* », « *les malheureux* », « *les déchus* », « *peuple vaincu* » « *enfermé dans l'étau soviétique* », tels sont les tous premiers mots qu'écrit Alice Parizeau au sujet de sa Pologne natale : premiers mots parce qu'ils sont placés dans l'avertissement de ce livre-reportage, mais surtout premiers mots de toute une série qui ne cessera d'être indéfiniment déclinée, notamment dans ce que les

---

<sup>275</sup> Alice Poznanska-Parizeau, *Les solitudes humaines*, Montréal, Écrits du Canada français, 1962, p. 287.

<sup>276</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, Québec, Éditions Pierre Tisseyre, 2001, pp. 38-39. C'est nous qui soulignons.

<sup>277</sup> Alice Poznanska-Parizeau, *Voyage en Pologne*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1962, p. 7. C'est nous qui soulignons.

critiques et lecteurs appelleront plus tard « le cycle romanesque polonais d'Alice Parizeau » (cycle qui fait pendant à celui qui sera nommé « québécois »). Ce livre présente déjà la constante principale de l'œuvre à venir d'Alice Parizeau, à savoir un manichéisme reposant sur la haute figure glorieuse du Polonais et sur la figure écrasante du Soviétique.

En 1964 paraît *Survivre*, premier roman qui poursuit un engagement dans la charge politique. Il est également le premier support d'une grande partie de l'édifice romanesque que constitue « le cycle polonais » écrit par Alice Parizeau. En effet, non seulement il aura directement pour suite *Rue Sherbrooke Ouest* (dont la publication aura lieu trois ans plus tard, soit en 1967), mais surtout il contient en germe *Les lilas fleurissent à Varsovie* (1981), volume lui-même formant un diptyque avec *La charge des sangliers* (1982). Il met en scène des héros qui ne sont pas près de quitter l'univers romanesque de notre auteur : Yves Stanski, Marie Solin et son fils André, le père Robert, Magda, Maryse, Jeanne et tant d'autres... Le village de Celestinow si central dans *Les lilas* et *La charge* est déjà présent semble-t-il mais sous le nom de Celestin. À ce propos, le travestissement des noms est de mise dans ce roman. Un épilogue rajouté par notre auteur en 1986 (soit vingt-deux ans après la première édition) éclaircit ce choix :

Lors de la première édition de ce roman, l'action était située dans un cadre imaginaire, bien que facile à deviner. Depuis, le temps a passé et ce qui alors pouvait paraître pour une charge politique n'est plus qu'une page d'histoire. Autant, en somme, rétablir les noms des villes que leurs habitants ont su rendre célèbres à force de courage et de sacrifice. Vars, c'est Varsovie, sa sinistre prison Paw, c'est Pawiak, Livour, c'est Lwow, annexé avec une partie de la Pologne par les Soviétiques et Pchem, c'est Premysl, devenu depuis une des villes frontières de cette Pologne nouvelle qui malgré la soviétisation demeure aussi la patrie de « Solidarité ». <sup>278</sup>

Ainsi, c'est tout un univers littéraire qui prend place à partir de ce court livre : il sera toujours question dans le cycle polonais à venir du basculement de la Pologne dans un nouveau monde aux repères dorénavant difficilement situables (en raison du fascisme et du communisme) ; du démantèlement de ce même pays par les

---

<sup>278</sup> Alice Parizeau, *Survivre*, Montréal, Leméac, 1986, p. 317. C'est nous qui soulignons.

Soviétiques ; de références autobiographiques<sup>279</sup> parsemées ; d'un éclairage choisi sur l'héroïsme constant des Polonais...

Un an plus tard, en 1965, Alice Parizeau récidive dans sa quête de savoir ce qui se passe de l'autre côté du rideau de fer soviétique. En effet, elle publie *Une québécoise en Europe rouge* qui est le compte-rendu d'un second voyage fait en 1964 en Europe de l'Est. Mais, cette fois-ci, le périple dépasse largement la Pologne puisque Alice Parizeau se rend aussi en Hongrie et en Tchécoslovaquie. Le fait d'élargir ainsi son champ de réflexion et d'exploration (elle ne se limite plus à la seule Pologne comme dans son précédent reportage), le fait de signer ce livre avec uniquement son nom de femme mariée (donc québécois), le fait d'avoir choisi un titre qui insiste davantage sur sa nationalité québécoise que sur ses origines polonaises, tout cela converge vers une idée prédominante : l'auteur souhaite rendre ici un témoignage objectif puisque tout lien affectif, émotif avec le pays natal est effacé, mis de côté. En gommant son statut d'immigrante polonaise au Québec, Alice Parizeau veut que son compte-rendu soit pris au sérieux, elle souhaite ne pas être taxée de subjectivisme :

Tout d'abord l'Occident connaît mal les véritables problèmes de l'Europe de l'Est et ne s'y intéresse pas outre mesure. Les seuls éléments qui font exception à la règle se composent d'immigrants dont les témoignages n'ont qu'une portée très limitée puisqu'ils sont sujets à caution. En effet, il s'agit là d'individus qui se recrutent souvent dans le milieu de l'ancienne classe privilégiée, ruinée par la révolution, et qui préconisent un retour au régime capitaliste dans des pays où une telle transformation n'est ni souhaitable, ni réalisable. On les traite donc comme des rêveurs inoffensifs, ou encore comme des groupes intéressés surtout à provoquer une scission entre les deux

---

<sup>279</sup> Alice Parizeau, *Une femme*, Montréal, Leméac, 1991 : « - Il ne te téléphonera pas, m'avait prévenu Papusiek qui n'aimait pas la façon dont je présentais la famille dans *Survivre*, à la veille de la Deuxième Guerre. Selon lui, il s'agissait de notre famille et mes portraits ne correspondaient pas à ses souvenirs » [p. 205] ; « J'avais honte de dévoiler publiquement des sentiments qui, pour moi, étaient très intimes. Je m'identifiai donc à Yves, un garçon. Comme moi, Yves, fils d'une famille exceptionnellement riche, ne profitera pas des privilèges de sa naissance mais devra payer néanmoins leur dû aux envieux qui le poursuivront *a posteriori*, comme s'il pouvait être responsable des succès de ses ancêtres. Le jardin où Yves passe ses journées, c'est mon jardin, ses gouvernantes sont bien les miennes, et comme moi il se retrouve à Lwow sous l'occupation soviétique puis à Varsovie sous l'occupation allemande. Le maquis, l'action clandestine, la captivité, la libération, tout cela demeure parfaitement authentique, mais je n'osai pas raconter certaines anecdotes [...] » [pp. 207-208] ; « J'étais incapable d'écrire en toutes lettres 'Varsovie'. Le drame était trop profond encore, trop présent. Une sorte de pudeur me retenait. » [p. 208].

blocs, même au risque de déclencher une troisième guerre mondiale.<sup>280</sup>

Comme lorsqu'elle travestissait les noms typiquement polonais dans son roman *Survivre*, Alice Parizeau maquille ici son statut d'immigrante — maquillage qui commence dès l'incipit du livre où, dans le passage suivant, elle élude la véritable réponse : « Vous me demanderez, sans doute, pourquoi avoir choisi justement de faire un voyage en Europe de l'Est quand il y a tant d'autres pays intéressants dans ce bas monde ? Question pertinente entre toutes, à laquelle il n'est guère difficile de répondre dans mon cas, car j'ai l'esprit de contradiction et une curiosité à toute épreuve »<sup>281</sup>. Certes, mais surtout un lien tout spécifique l'unit à l'Europe de l'Est.

Forte de plusieurs ouvrages publiés, Alice Parizeau s'affiche en auteur beaucoup plus sûre d'elle. Même si l'évolution du voyage est racontée de manière chronologique, on est loin du premier journal de bord (*Voyage en Pologne*) plus timide. Le dernier chapitre est une véritable conclusion aux dimensions politiques qui se demande comment les pays satellites de l'URSS pourraient retrouver leur autonomie et échapper enfin au géant soviétique. Souvent, Alice Parizeau aborde le comportement nationaliste de ces pays tout en faisant des parallèles avec son nouveau pays d'accueil. Même si ce livre est aujourd'hui historiquement dépassé, on ne peut que souligner l'opiniâtreté de cette femme à vouloir percer le rideau de fer pour tenter de l'expliquer à un public de l'Amérique du Nord et à persister pour livrer un message démocratique. L'image de cette jeune femme seule au volant d'une Renault-18 en train de parcourir des routes inusitées reste attachante et surprenante en ces années soixante (il est fait référence ici à une photo jointe au livre et qui représente Alice Parizeau, valises à la main, devant sa petite voiture, sur le point de partir).

En 1967, paraît ce roman de l'immigration — thème jusque-là très effacé —, suite de *Survivre*, *Rue Sherbrooke Ouest*. Plusieurs nouveautés majeures investissent ce roman : non seulement il est écrit à la première personne (cela ne se reproduira que dans *Pour l'amour de Jeanne*) ; mais encore il narre une expérience d'immigration ; enfin, pour la première fois, le Québec, avec notamment

---

<sup>280</sup> Alice Parizeau, *Une Québécoise en Europe rouge*, Montréal, Fides, 1965, p. 111.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 8.

Montréal, se déploie dans la narration : il s'agit d'Yves Stanski qui raconte sa vie d'immigrant au Québec.

Ce livre tient une place à part dans la bibliographie d'Alice Parizeau. Un de ses plus courts romans, écrit à la première personne, dont l'intrigue repose sur le laisser-aller, le dépit, le pessimisme d'Yves qui est à la recherche de son identité : ancien combattant dans l'armée de libération de la Pologne, il ne peut rentrer dans son pays natal en raison des Soviétiques (ce qui fut exactement le cas pour notre romancière). Rentrer malgré tout ? Rester ? Mais alors quelle vie d'immigrant adopter ? Que faire quand l'identité reste floue ? Ce livre offre une réflexion sur ce qu'est le nationalisme, l'appartenance, la nationalité. Alors que les autres romans d'Alice Parizeau portent en eux une violence engendrée par des phénomènes extérieurs (des massacres, des fusillades, des déportations...), celui-ci est rendu tout aussi violent par le désarroi intérieur d'Yves :

La solution de continuité qui intervient dans le caractère d'Yves entre les deux livres [il s'agit de *Survivre* et de *Rue Sherbrooke Ouest*] symbolise d'une façon concrète la rupture d'identité vécue par l'exilé de guerre. La puissance de l'évocation des traumatismes psychologiques d'Yves fait de *Rue Sherbrooke Ouest* l'un des livres les plus intéressants d'Alice Parizeau. C'est dans ce petit livre que le thème de la quête de l'identité, abordé dans *Fuir* sous l'angle de l'épouse frustrée, devient la quête de l'être « déplacé », du survivant, pour retrouver une identité et donner un sens nouveau à sa vie, thème qui parcourt toute la suite de l'œuvre.<sup>282</sup>

Après la fuite de Paule dans le suicide, Yves est l'incarnation même du personnage qui survit (modèle qui trouvera de multiples déclinaisons par la suite dans les autres romans d'Alice Parizeau) :

Le titre du premier volume est exactement à l'opposé de celui du roman précédent : là où Paule Javet-Jodoin renonce à se battre [...], le héros de *Survivre* s'applique précisément à cela. Il survit sans raison, par hasard, presque à contrecœur ; il survit à cause de l'intervention plus ou moins désintéressée de quelques personnages à la dérive, ou parce que les circonstances lui sont favorables, au contraire de ce qui

---

<sup>282</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., p. 50.

se passe pour tant d'autres. Il survit à la guerre, à la perte de ses illusions, à l'exil hors du paradis des « amours enfantines ». Puis il s'aperçoit, comme presque toutes les héroïnes d'Alice Parizeau, que survivre n'est que le commencement, et que le gros problème est ensuite de faire quelque chose de cette vie qu'on a sauvegardée avec une sorte d'obstination aveugle, et dont on se retrouve presque embarrassé.<sup>283</sup>

À propos de cette survivance embarrassante, Yves confie au père Robert qui lui fait part de la constatation suivante « *La guerre est finie* » : « Facile à dire. Vous vous imaginez que, pendant ces quatre ans, on a été atteint d'une maladie honteuse. Les alliés sont arrivés ; les médecins ont guéri les malades. À nous, la santé ! À nous, la vie normale ! Ce n'est pas aussi simple que ça. Pour vous, pour Maryse, pour moi, la guerre continue. Nous sommes comme des mouches condamnées à errer éternellement, en se cognant contre les murs. Nous sommes enfermés dans une prison sans barreaux et de cette prison nous ne nous échapperons pas »<sup>284</sup>. En cela, il était sans doute important aux yeux d'Alice Parizeau de donner une suite à *Survivre* afin de montrer qu'il existe deux survivances : celle qui consiste à échapper aux dangers engendrés par la guerre et celle que l'on doit être en mesure de pouvoir assumer après l'événement traumatique. Par ailleurs, dans le cas d'Yves (et de notre romancière...), il faut être en mesure d'accepter que sa survivance ne se fasse pas dans le pays pour lequel on s'est battu, en raison d'un régime qui ne voit pas d'un bon œil le retour de ces combattants.

*Voyage en Pologne, Les solitudes humaines, Fuir, Survivre, Une Québécoise en Europe rouge, Rue Sherbrooke Ouest*, livres appartenant tous aux années 1960, forment un premier mouvement dans la carrière littéraire d'Alice Parizeau. D'abord, ils s'attachent à donner la parole à ceux qui ne l'ont pas : « *Tout au long de sa vie, elle s'est attachée à défendre ceux qui souvent ne parlent pas ou ne peuvent pas parler* »<sup>285</sup>. Ensuite, dans cette première période d'écriture se dessine déjà la prédominance à parler de la Pologne (sous emprise soviétique), puisque sur les six livres, quatre sont en rapport direct avec ce pays.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>284</sup> Alice Parizeau, *Survivre*, Montréal, Leméac, 1986, p. 305.

<sup>285</sup> Bernard Parizeau (fils d'Alice Parizeau), « In memoriam », *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, op. cit., p. 127.

Enfin, ces titres ou ces histoires racontent tous en filigrane la vie de notre auteur. En effet, il a été question pour elle de *Fuir* la vieille Europe (la mort de Paule Javet peut être le symbole de la disparition de la femme qu'a été, à une époque, Alice Parizeau, à savoir typiquement européenne), fuir les vieux fantômes qu'elle décrit de façon très autobiographique dans *Survivre*... Car il ne s'agit pas que de fuir les drames du passé, il faut dorénavant y survivre ; il ne s'agit pas que d'être polonaise, il faut également accepter de devenir québécoise... Et tous ces mouvements n'ont pu se faire que dans une solitude humaine des plus profondes même si rencontres, observations, échanges se sont produits en interactivité avec autrui. Enfin après avoir fait la constatation qu'Alice Parizeau a bel et bien décidé de fuir la vieille Europe et qu'elle a bel et bien fait le choix de la survivance, se pose la question, pour Yves tout comme pour Alice Parizeau : que faire de cette survivance ? Yves choisit de partir pour le Grand Nord en compagnie de Rita pour y exercer le métier de journaliste. Ses choix sont clairs : fonder une famille, s'enraciner dans cette partie si caractéristique du Québec (qu'Alice Parizeau mettra plus tard en scène dans *Blizzard sur Québec*), travailler dans l'écriture qui fraye avec le témoignage. Choix si proches de ceux d'Alice Parizeau... Et c'est ainsi qu'en 1974, soit après sept ans d'arrêt dans l'écriture (alors que jusqu'à présent les publications se suivaient sur un rythme relativement soutenu), paraissent *Les militants*. Ce titre est révélateur de ce que Mary Dunn Haymann et Anne Berthelot nomment, à juste titre, comme étant un tournant dans la carrière littéraire d'Alice Parizeau<sup>286</sup>. Mais un tournant dans l'engagement qui ne se réalise pas dans la meilleure des qualités littéraires. À l'instar de nombreux lecteurs qui ne jugent pas ce roman comme étant l'un des meilleurs d'Alice Parizeau, Jean Basile, dans *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, fait, sans concession, les critiques suivantes :

Pour moi, Alice Parizeau a véritablement commencé son œuvre avec *Les militants* en 1974 bien qu'elle ait déjà été connue pour des récits

---

<sup>286</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., « Chapitre II : Le tournant », p. 55 : « On a tendance à considérer que la carrière d'écrivain d'Alice Parizeau commence vraiment avec *Les lilas fleurissent à Varsovie*, qui obtiennent le prix de l'Association des écrivains de langue française et se voient traduits en plusieurs langues ; pourtant ce roman est le cinquième qu'elle publie. Auparavant, et sans compter les très nombreuses publications à caractère professionnel, les reportages et les innombrables articles ou scénarios, il y a eu le 'triplé' de l' 'entrée en littérature' : *Fuir*, *Survivre* et *Rue Sherbrooke Ouest*, puis, après un long silence, *Les Militants*, qui pourraient, d'une certaine manière, être considérés comme le premier véritable roman d'Alice Parizeau ».



de voyage et trois romans. On parla beaucoup de ce roman. Ça ne m'impressionna pas du tout. Il faut dire que *Les militants* était dans la meilleure moralité péquiste de l'époque. C'est l'histoire d'une bonne 'militante' du Québec qui s'affronte avec un vilain 'arriviste' d'Ottawa. Le style est plat, le sujet manque de hauteur. Ma gêne était d'autant plus grande qu'Alice Parizeau, comme chacun le savait, était la femme de Jacques Parizeau, une vedette du parti libéral qui était devenu un oracle péquiste. Elle n'était pas la seule artiste à se compromettre dans ce genre d'affaire mi-artistique mi-politique. J'eus souhaité un peu plus de nuances et de discrétion dans la propagande. À le relire, je n'ai pas changé d'avis sur ce roman. Sauf que maintenant, je vois bien que ce livre était nécessaire à l'évolution littéraire d'Alice Parizeau, comme l'étaient ses récits de voyage en Pologne.<sup>287</sup>

Il est intéressant d'appuyer sur la comparaison qu'effectue Jean Basile entre *Les militants* et les récits de voyage en Pologne car ils ont pour point commun, ce que pressent Jean Basile sans toutefois l'exprimer clairement, un sentiment d'implication : Alice Parizeau est allée derrière le rideau de fer et elle raconte ce qu'elle a vu ; Alice Parizeau, en ces années soixante-dix très agitées au Québec sur la question de l'indépendance québécoise, romance visiblement l'effervescence politique qui l'entoure. Alors, elle met en scène une héroïne québécoise séparatiste (un des personnages les plus valorisés, ce qui traduit les propres choix idéologiques de l'écrivain) qui rencontre un francophone individualiste fédéraliste marié à une anglaise froide et bourgeoise :

Mais, à ce point du développement professionnel d'Alice Parizeau, l'équilibre n'est pas encore atteint ; Histoire et destinée personnelle ne parviennent pas à se fondre dans un tout harmonieux, et on a souvent encore l'impression d'un placage, comme si de longs discours empruntés directement à des manifestes de partis politiques étaient insérés de manière artificielle dans les interstices d'un récit, au point de désorganiser parfois ce récit et de prendre toute la place [...].<sup>288</sup>

<sup>287</sup> Jean Basile, «Une personnalité... ardente et fière», *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, Montréal, Guérin littérature, 1991, p. 13.

<sup>288</sup> Anne Berthelot et Marie Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., p. 59.

Avec ce roman, Alice Parizeau met pour la première fois en scène ses propres convictions politiques de manière à peine voilée, une collectivité aux prises avec des choix politiques cruciaux (le schéma étant une « petite » nation qui souhaite prendre son autonomie par rapport à une plus « grande »), un Québec francophone qu'elle mettra en valeur dans d'autres de ses livres dits du « cycle québécois ».

Il est intéressant de noter que c'est dans l'expression de son engagement en faveur de la cause indépendantiste québécoise (il faut rappeler ici qu'Alice Parizeau a été l'épouse de Jacques Parizeau, ancien *leader* péquiste et premier ministre du Québec, et que, par exemple, au cours de la campagne électorale de 1976, on voit les deux époux poser côte à côte sur des affiches — images que, par ailleurs, l'écrivain a intégré dans son autobiographie, *Une femme* <sup>289</sup>) qu'émergent deux traits fondamentaux de son écriture à venir : l'expression de ses convictions personnelles mêlée à la description d'une fresque collective prise dans les tournants/tourments de l'Histoire (selon les propres dires d'Alice Parizeau, « *le roman n'est pas la contemplation d'un individu, c'est plutôt le miroir d'un groupe de gens dans un cadre géographique donné à un certain moment d'histoire* » <sup>290</sup>). Car jusque-là, « *Les trois premiers romans d'Alice Parizeau sont, on l'a déjà dit, avant tout des récits axés sur des individus ; les choses changent dans Les Militants, qui sont de ce point de vue un texte beaucoup plus ambitieux [...] : il est question d'une collectivité, de ses problèmes et de ses conflits internes* » <sup>291</sup>. Ainsi, lorsqu'une amie d'origine polonaise très proche d'Alice Parizeau, Wanda de Roussan, affirme « *Alice jouait son patriotisme polonais dans le patriotisme québécois. Elle s'est jointe au nationalisme québécois très tôt* » <sup>292</sup>, elle exprime ici l'idée sous-jacente que nous développons à savoir que, vraisemblablement, l'expression du nationalisme québécois chez Alice Parizeau a été comme un déclic littéraire dans son parcours : l'engagement, force vive de l'écriture romanesque d'Alice Parizeau, a dorénavant émergé.

C'est sans doute pour cela que, dans l'imaginaire collectif québécois, Alice Parizeau reste profondément une « écrivaine québécoise », bien que la plupart de ses œuvres touchent davantage la Pologne — plus une « écrivaine québécoise »

---

<sup>289</sup> Voir Alice Parizeau, *Une femme*, op. cit., p. 363.

<sup>290</sup> Propos d'Alice Parizeau cités par Anne Berthelot et Marie Dunn Haymann, *Alice Parizeau*, op. cit., p. 22.

<sup>291</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., p. 62.

<sup>292</sup> Wanda de Roussan citée par Pierre Duchesne, *Jacques Parizeau. Biographie*, Tome I « Le croisé 1930-1970 », Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 503.

qu'une « écrivaine migrante » : « *Sans jamais oublier sa Pologne natale, elle est devenue l'une des Québécoises dont nous sommes les plus fiers* »<sup>293</sup>, tels sont les mots de Marie-José des Rivières qui viennent conclure son hommage à notre romancière dans *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*. À ce propos, ce livre semble attester cette idée : tout un pays, le Québec, fait ses adieux à l'une de ses compatriotes (ce qu'était, de fait, Alice Parizeau). Dans *Alice Poznanska-Parizeau, Femme de tous les combats*, Jean-Ethier Blais va jusqu'à déclarer, dans la partie « synthèse et conclusion », que « *ce grand écrivain a sauvé la nation* » québécoise lors de la crise d'octobre 1970 (période où le gouvernement fédéral a décrété la loi sur les mesures de guerre au Québec en réaction contre les agissements du Front de Libération du Québec) :

Pour terminer, je veux exalter le courage d'Alice Parizeau. [...] En octobre 1970, tout le monde s'est tu, la peur était partout. [...] Et qu'a fait Alice Parizeau ? Elle s'est dressée, d'abord on peut dire seule, contre le régime d'iniquité. [...] elle s'est occupée des prisonniers enfermés par déni de justice, selon le bon plaisir du prince et de ses affidés. [...] en un mot, elle a joué son rôle de véritable citoyenne d'un pays démocratique, à une époque où la démocratie avait ici perdu son sens. Ce grand écrivain a sauvé la nation. Comme elle avait su, adolescente, lutter contre Hitler et les occupants allemands, ainsi, dans le Montréal perclus d'octobre 1970, son instinct héroïque lui fit entreprendre la lutte humanitaire contre un ennemi dont la bonne conscience était totale. Elle lui arracha son masque.<sup>294</sup>

Voilà l'image finale que dresse Jean-Ethier Blais d'Alice Parizeau : une militante, une femme engagée sur le terrain, une femme d'action au service de l'humain. Il n'emploie jamais les mots anglophones, francophones, séparatistes, souverainistes, mais son discours ne comporte aucune ambiguïté : notre romancière se trouve rangée aux côtés des séparatistes francophones, et contre les anglophones souverainistes.

En 1974, Alice Parizeau parle de nouveau de son pays d'adoption et se pose encore en tant que défenseur d'opprimés en écrivant *L'envers de l'enfance*. Il

<sup>293</sup> Marie-José des Rivières, « Alice Parizeau, nouvelliste engagée », *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, op. cit., p. 55.

<sup>294</sup> Jean Ethier-Blais, « Synthèse et conclusion », *Alice Parizeau, Femme de tous les combats*, sous la direction de Anna-maria Folco et Karin Gürtt, Montréal, Les Éditions Images, 1996, pp. 67-68.

s'agit là d'un recueil comprenant huit courts récits dont chacun des titres porte le nom de l'enfant dont l'histoire va être racontée (on peut penser à Gabrielle Roy et *Ces enfants de ma vie*). Elle tente de faire réagir son lectorat face à l'enfance maltraitée en délivrant le message suivant, qui frôle la culpabilisation : « *Et c'est ainsi que personne n'est responsable des enfants du malheur, sauf nous tous, tels que nous sommes, adultes indifférents, payeurs de taxes et d'impôts, femmes et hommes de bonne volonté, émus facilement par la misère des enfants d'ailleurs, ceux des autres continents, mais indifférents à celle des nôtres...* »<sup>295</sup>. En accord avec Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, nous pensons que ce livre tire ses maladresses et faiblesses de la confusion entre littérature et message :

‘L'écrivain engagé sait que la parole est action, écrit Jean-Paul Sartre, il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer’. Dans toute l'œuvre publiée d'Alice Parizeau, la conception sartrienne de l'engagement de la part de l'écrivain ne sera jamais aussi évidente que dans *L'Envers de l'enfance*. Cependant, les histoires poignantes de *L'Envers de l'enfance* ont beau ‘dévoiler’ et proposer des changements, le livre souffre d'une confusion entre littérature et message, et ceci a pour résultat de rendre le public insensible à l'appel à l'action de l'écrivain. Par la suite, celle-ci se gardera le plus souvent d'annoncer quelque intention que ce soit de changer le monde. Elle retiendra néanmoins la notion d'engagement sur le plan du témoignage et de la recherche de la vérité dans ses romans et dans ses reportages.<sup>296</sup>

En retraçant la bibliographie d'Alice Parizeau, nous mettons volontairement de côté le florilège d'articles écrits à l'époque dans des revues spécialisées par la criminologie reconnue qu'était alors cette femme, afin de nous concentrer uniquement sur son parcours littéraire (« *Ses recherches portaient surtout quoique pas exclusivement sur la délinquance juvénile, les problèmes familiaux et la protection de la jeunesse* »<sup>297</sup>).

<sup>295</sup> Ibid.

<sup>296</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre, op. cit.*, p. 76.

<sup>297</sup> Denis Szabo, « Alice Parizeau et l'engagement social », *Alice Poznanska Parizeau, femme de tous les combats, op. cit.*, p. 24. Voir également à la fin de cet ouvrage, en annexe, une bibliographie bien fournie sur la production d'Alice Parizeau portant sur ses « Études criminologiques publiées », ses « Rapports de recherche inédits », ses « Articles et parties de livres sur des sujets criminologiques ».

La décennie qui suit, celle des années quatre-vingt, va être la rencontre avec le succès pour Alice Parizeau et le fait qu'elle soit la synthèse réussie des années soixante, où le trait autobiographique trouvait alors sa place, et des années soixante-dix, où la notion d'engagement explosait, n'y est pas étranger. Tout est en place pour que les années quatre-vingt voient naître des romans beaucoup plus harmonieux, faits de thématiques explorées jusqu'à présent de manière indépendante et maintenant rassemblées : la Pologne opprimée en quête d'indépendance ; le Québec francophone à la recherche de son autonomie ; l'expression de convictions idéologiques ; l'insertion de traits autobiographiques déguisés ; l'écriture liée au documentaire, au journalisme, au témoignage ; la prédominance de protagonistes enfantins ou féminins ; la prééminence du devenir d'une collectivité par rapport à un devenir davantage axé sur l'individuel, etc. C'est dans cette même décennie que vont alterner les romans dits polonais et les romans à trame québécoise : ainsi apparaissent *Les lilas fleurissent à Varsovie* en 1981, suivis, un an plus tard, par leur suite, *La charge des sangliers* puis les parutions continuent de s'enchaîner très régulièrement avec *Côte-des-neiges* (1983), *Ils se sont connus à Lwow* (1985), *L'amour de Jeanne* (1986), *Blizzard sur Québec* (1987), *Nata et le professeur* (1988) — nous reviendrons plus en détail sur la plupart de ces romans lors de notre développement. Enfin, il faut également noter une pièce de théâtre s'intitulant *Comment tuer le dogme ?*, parue aussi en 1988 et qui fait directement allusion à la situation que vit la Pologne en cette fin des années quatre-vingt.

La première conclusion que l'on peut tirer au sujet d'Alice Parizeau en tant qu'écrivain est celle d'Anne Berthelot qui écrivait, il y a une dizaine d'années : « En ce sens, on peut dire qu'elle fait de la littérature engagée, et qu'elle est très fondamentalement une militante. Mais ce n'est pas une militante d'une cause précise. Elle l'est seulement de sa propre vie, ou de toute forme de vie »<sup>298</sup>. Mais en regardant de plus près l'ensemble de l'œuvre d'Alice Parizeau, un fil conducteur prédominant apparaît : sur seize œuvres composées de reportages, d'une pièce de théâtre, d'un récit, de nouvelles, et de romans, une dizaine portent sur la Pologne (dans sa thèse, Izabela Greulich fait le même constat : « On

---

<sup>298</sup> Anne Berthelot, « 'Ne soyez pas idiots : vivez !' Alice Poznanska Parizeau ou le triomphe de la vie », *Alice Poznanska Parizeau. Femme de tous les combats*, sous la direction de Anna-Maria Folco et Karin Gürttler, Actes de la table ronde tenue en octobre 1994 à l'Université de Montréal, Montréal, Éditions Images, 1996, p. 49.

constate que la thématique polonaise occupe les deux tiers de l'œuvre d'Alice Parizeau »<sup>299</sup>). Et pas de n'importe quelle Pologne, pourrions-nous ajouter. Il est question de la Pologne martyre, celle qui subit le communisme soviétique.

À ce propos, Alice Parizeau est très claire, et dans son autobiographie, *Une femme*, elle tient plusieurs propos sans équivoque : « *C'est l'implacable pression de l'État totalitaire sur l'existence des individus et des familles qui me fascinait* »<sup>300</sup> ou encore plus explicite « *Pendant des années, pendant toute ma vie professionnelle, en fait, je me suis efforcée de crier, d'écrire, de raconter et de commenter une vérité, celle de l'Europe de l'Est et de la Pologne en particulier, écrasée, dominée, condamnée à subir la censure, le communisme, la pénible utopie qui crée des classes autrement plus dominantes et plus puissantes que celles du capitalisme libéral. [...] Bref, j'ai beaucoup usé de mon énergie pour lutter contre la désinformation* »<sup>301</sup> et vers la fin du livre « *Pendant des années, la politique pour moi ne pouvait avoir qu'une seule dimension, celle de l'opposition à une force prédominante et à une idéologie totalitaire ; après le fascisme, donc, le communisme !* »<sup>302</sup>.

Nous citons tous ces passages afin de montrer le rapport obsessionnel que notre romancière entretient avec ce régime politique. En effet, chaque livre en relation avec la Pologne fait, à un moment ou un autre, allusion à ce régime totalitaire. Même *Côte-des-Neiges*, qui appartient au cycle québécois, n'échappe pas à ce genre de phrases : « *Vois-tu, Thomas, pour moi le fascisme et le communisme ne sont que deux types de tyrannie qui réduisent l'individu à l'état de larve obéissante et soumise* »<sup>303</sup>.

Phrases davantage passées au vitriol à la fin du roman (nous allons revenir ultérieurement sur le problème de la comparaison historique que soulève la citation suivante — à savoir comparer les atrocités nazies et les atrocités soviétiques) :

Ce salaud-là mérite le camp de concentration. Non seulement il a trahi la Grande-Bretagne, son pays, mais encore en toute connaissance de cause, il a vendu à l'Union soviétique l'arme grâce à laquelle elle va

---

<sup>299</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité. Sa représentation dans les romans du cycle polonais d'Alice Parizeau*, Québec, Thèse présentée à l'Université Laval, 1997, p. 7.

<sup>300</sup> Alice Parizeau, *Une femme*, op. cit., p. 238.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>303</sup> Alice Parizeau, *Côte-des-Neiges*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1983, p. 352.

imposer tôt ou tard au monde son régime et son système. Et, croyez-moi, je sais de quoi je parle, moi qui suis né, qui ai vécu et qui ai servi Moscou. Vous ne vous imaginez pas ici, dans ce pays de cocagne, ce que cela signifie ! Ceux qui le savent, les Russes, les Polonais, les Hongrois, les Tchèques, eux, ne parlent pas. Ils se taisent. Ils sont muselés ou ils crèvent dans les camps. Des camps de concentration pires que ceux de Buchenwald et de Dachau, parce que là-bas, en Sibérie, le froid tue plus sûrement que les S.S.<sup>304</sup>

Des années soixante aux années quatre-vingt dix, soit trente années d'écriture, le Soviétique est l'ennemi à dénoncer — dénonciation allant vers une gradation dans la violence des propos.

En effet, d'un roman où les noms propres sont comme codés, camouflés (*Survivre*) à un roman où l'héroïne se suicide en participant à un attentat qui tue « plusieurs diplomates et officiers soviétiques »<sup>305</sup>, acte d'une extrême violence en faveur d'une Pologne qui se veut libre, le ton d'Alice Parizeau apparaît de moins en moins équivoque, sans doute parce que l'effondrement du rideau de fer tarde à venir, sans doute parce que l'installation du régime communiste dans la Pologne de l'après-guerre a provoqué l'éternel exil d'Alice Parizeau, sans doute parce que les jours d'Alice Parizeau sont dorénavant comptés en raison du cancer qui ronge cette dernière... *Nata et le professeur*, dernier roman publié d'Alice Parizeau, a ceci de profondément tragique et de désespéré : « [...] c'est le premier roman d'Alice Parizeau qui prend fin : c'est-à-dire qu'il n'ouvre pas sur un avenir plus ou moins radieux du narrateur/de la narratrice [...] »<sup>306</sup>.

Même si le lecteur a déjà assisté à des morts de protagonistes auxquels il s'était profondément attaché (nous pensons ici aux morts tragiques et violentes d'Helena et du docteur Maria Solin lors de la répression d'une grève de mineurs relatée dans *La charge des sangliers*, alors que ces mêmes personnages étaient déjà suivis avec attention par le lecteur dans *Les lilas fleurissent à Varsovie*), jusqu'à présent l'ensemble des romans d'Alice Parizeau s'achevait sur une scène idyllique consistant à montrer la complicité romantique d'un couple. Après avoir cité le dernier passage clôturant le roman *Côte-des-Neiges* (où Thomas et Mado

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>305</sup> Alice Parizeau, *Nata et le professeur*, Montréal, Éditions du club Québec loisirs, 1988, p. 274.

<sup>306</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., p. 167.

s'enlacent en pensant à l'avenir radieux qui les attend), Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann font le commentaire suivant : « *Quelle valeur donner à cette scène? Elle n'est pas unique dans l'œuvre d'Alice Parizeau ; on la retrouve presque mot pour mot à la fin de Rue Sherbrooke Ouest, des Lilas et de La Charge des sangliers. Elle est emblématique de l'incapacité de l'écrivain à 'faire une fin', en général [...]* »<sup>307</sup>. Ainsi, jusqu'à *Nata et le professeur*, les fins des romans d'Alice Parizeau sont, plus ou moins, ce que nous pourrions appeler des fins plaquées, conventionnelles, réconfortantes. La mort de sa dernière héroïne révèle un profond pessimisme chez Alice Parizeau :

L'option d'une mort dans un acte terroriste révèle la romancière comme une idéaliste déçue. [...] Son rêve de réveiller l'Occident pour libérer la Pologne ne s'est pas réalisé. La Pologne n'est pas libérée, parce que, hélas, le message n'est pas passé ! Par le dénouement de *Nata et le professeur* l'auteur décide de sortir de la définition du Polonais qui souffre et devient meilleur à travers cette souffrance. L'acceptation d'épreuves et le perfectionnement long et patient s'avérant insuffisants, il est temps pour le Polonais de recourir à des actions d'éclats. L'humanisme du Polonais, la quintessence de sa polonité, ne mène à rien. Le monde ne comprenant que les rapports de force, il convient de répondre à la force par la force. [...] il n'y a plus de pardon pour les Soviétiques [...]. Par le suicide de Nata, le cycle polonais est brisé.<sup>308</sup>

Ce dénouement est d'autant plus brutal, qu'en 1985, dans *Ils se sont connus à Lwow*, un échange survient entre un des personnages principaux nommé Zbigniew Schartwz et Shlomo, terroriste combattant pour la libération d'Israël (alors occupé par les Britanniques). Ce dernier tente de rallier à sa cause Zbigniew, protagoniste que le lecteur sait douteux, en lui demandant de participer à un attentat. Zbigniew finit par accepter mais il sera tué avant de perpétrer cet acte meurtrier. Ainsi, dans l'échelle de valeurs instaurée jusque-là par Alice Parizeau dans son monde littéraire, Zbigniew Schartwz a failli, il a dépassé une limite qu'il n'aurait pas dû franchir ; le faire mourir accidentellement (la description de cette scène sera

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>308</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité. Sa représentation dans les romans du cycle polonais d'Alice Parizeau*, op. cit., pp. 302-303.



d'ailleurs « expédiée » : un policier demande ses papiers à Zbigniew qui, pris de panique, ne les montrera pas et se fera donc abattre...) permet de le punir tout en évitant l'accomplissement de l'attentat. On voit bien qu'ici Alice Parizeau n'est pas dans une logique de violence pour obtenir l'indépendance ; ce qui n'est définitivement plus le cas avec *Nata et le professeur* (dernier roman, sorte de testament romanesque, mettant en scène une héroïne se suicidant dans un attentat). Un an après *Nata*, soit en 1989, paraît l'unique pièce de théâtre publiée par Alice Parizeau et qui s'intitule *Mais comment tuer le Dogme ?*. La rupture avec le cycle polonais est bel et bien consommée. Dans le genre d'abord, avec l'introduction de l'écriture dramaturgique. Dans les personnages ensuite, qui sont loin d'être habités comme dans la saga ou les précédents romans-fleuves. Sont mis en scène sept protagonistes, davantage symboles d'une fonction, d'un statut social que d'un individu pris dans son faisceau de complexités : Pierre, « le contremaître » ; Petia, « du ministère de l'intérieur d'un pays étranger » (ce pays se révélera être la Russie...) ; Tatowski, « ministre de l'intérieur » ; Koski, « le journaliste » ; Boleslaw, « un ouvrier plus âgé que les autres » ; Sophie Orlowa, « ancienne militante, ancienne belle de nuit » ; Julia, « sa fille ». Autour d'eux, des mannequins, « hommes et femmes aux bras et jambes articulés », et la statue du Dogme, « qui ressemble à Bouddha en ce qui a trait à son corps, mais qui a des yeux bridés et des moustaches. Un portillon qui s'ouvre sous la poussée est placé au milieu de son gros ventre »<sup>309</sup>. Très vite décryptée, l'action a trait à la Pologne qui souhaite plus que tout se libérer du joug soviétique. À ce sujet, le titre de la pièce est plus qu'explicite : il n'est plus question de tenter de garder pur le sentiment de polonité, il est question maintenant de « tuer le Dogme » (le Dogme étant bien sûr l'incarnation du régime communiste imposé par les Soviétiques en Pologne). La dernière tirade est prononcée par Petia, personnage d'origine russe, et elle semble véhiculer le même désespoir exprimé déjà auparavant dans *Nata* mais avec une violence encore plus exacerbée :

Petia (il s'approche de la fenêtre et regarde la foule) : Imbéciles !  
 Vous n'avez que ce que vous méritez. Vous êtes nés pour être esclaves. [...] le Dogme, c'est moi, c'est vous, c'est nous tous qui  
 avons réussi à le placer au milieu de cette table ronde et de toutes les

---

<sup>309</sup> Alice Parizeau, *Mais comment tuer le Dogme ?*, Ottawa, Leméac, 1989, p. 14.

autres tables du monde, fabriquées sur le même modèle. Je sais, je suis certain, que pour s'attaquer au Dogme pour le détruire, il faut un bain de sang, mais personne n'a plus ni confiance, ni idéal, ni courage, ni envie de se battre! [...] Dieu n'existe pas ! Il n'y a que le Dogme, notre créature !<sup>310</sup>

Petia est le porte-parole de divers sentiments : en tant que russe, il montre une loyauté indéfectible au Dogme, tout en méprisant et la religion et la foule (vraisemblablement d'origine polonaise) ; dans un même temps, il rend responsable de l'instauration de ce régime politique pas seulement sa propre nation mais également tous ceux qui y ont consenti, même malgré eux. Étant le mieux à même de connaître la force du Dogme, il sait que pour l'anéantir il faut un bain de sang, seule violence explosive en mesure de répondre à la violence larvée et cachée que porte en lui le Dogme. Même si cette pièce de théâtre a été publiée au moment de la chute du mur de Berlin et de l'effondrement du bloc soviétique, elle a été sûrement écrite à un moment de grand désespoir ressenti par Alice Parizeau concernant une possible/impossible autonomie polonaise (Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann situent cette pièce entre les années 1970-80) : cette pièce, somme toute mauvaise — nous allons expliciter ce jugement ultérieurement —, qui tente dans un dernier sursaut de réveiller les consciences, doit surtout être l'écho de l'état limite dans lequel vivaient les pays de l'Est juste avant les profonds bouleversements auxquels nous venons de faire allusion. Les défauts dont souffre *Mais qui veut tuer le Dogme?* sont à peu près les mêmes que ceux dont ont été affublés *Les Militants*, à savoir une trop grande confusion entre idéologie et esthétique — la seconde pâtissant trop de la première :

Néanmoins, les personnages de sa pièce ne sont pas seulement caricaturaux parce qu'ils représentent un système qui tourne à vide, [...] mais parce que l'écriture engagée, lorsqu'elle se contente d'aborder des grands problèmes théoriques, n'est pas viable : les mannequins-marionnettes qui remplacent peu à peu une partie des personnages [...] sont aussi des avertissements contre toute forme d'écriture politique : lorsque les figures romanesques ou dramatiques ne sont que l'incarnation de principes pour ainsi dire allégoriques,

---

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 93. C'est nous qui soulignons.

elles ne valent pas mieux que des ballons de baudruche qu'il n'est que trop facile de dégonfler d'un coup d'épingle.<sup>311</sup>

Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann classent cette pièce parmi les œuvres les plus violentes d'Alice Parizeau, aux côtés d'un roman non publié qui s'intitule *La Révolution n'aura pas lieu* (datant des années soixante-dix) : « *Il n'était guère imaginable que les milieux de l'édition québécoise acceptent de publier un 'appel aux armes' dans lequel la solution préconisée pour obtenir l'indépendance du Québec est le recours systématique au terrorisme, et où les autorités anglophones sont assimilées sans grand sens des nuances aux tortionnaires des régimes autoritaires de l'Europe de l'Est* »<sup>312</sup>. Ainsi, Alice Parizeau n'incarne pas que l'image d'Épinal d'une femme écrivant des sagas où l'amour et la guerre s'entrelacent... Et les Soviétiques ne s'y sont pas trompés lorsqu'ils ont refusé de délivrer un visa à Alice Parizeau de 1982 à 1989 [années où paraissent les œuvres les plus explicites quant à ses convictions idéologiques] :

En effet, de 1982 à 1989, Alice ne peut se rendre en Pologne : les autorités lui refusent son visa d'entrée pour 'raisons politiques'. L'écrivain attribue cette brimade délibérée à la parution des *Lilas*... et à son succès, ainsi, en particulier, qu'au récit qu'elle fait dans son roman d'un événement historique alors peu connu, l'attentat manqué contre Gomulka et Khrouchtchev. Il est cependant plus vraisemblable que le refus en question a pour origine une série de reportages au vitriol publiés pendant quatre mois (décembre 1981-mars 1982) dans *Le Devoir* : elle y condamne fermement la répression, par les Soviétiques, du mouvement 'Solidarité' et fournit des informations inédites et accablantes (en partie recueillies dans *Kultura*, le journal de langue polonaise de Paris) sur les conditions atroces de cette répression. Elle essaie même, de manière assez irréaliste, de faire annuler par des voies diplomatiques un contrat français d'achat de gaz russe. Ce n'est plus 'du roman', mais une attaque concertée contre les

---

<sup>311</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., p. 71.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 69. Il n'est certes pas étonnant que ce livre n'ait pas été publié ; par ailleurs, il est à noter également que, de manière générale, les Canadiens anglophones n'ont ni traduit, ni publié les œuvres d'Alice Parizeau (voir Jean-Paul Soulié, « De la résistance à l'aventure de l'écriture », *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, op. cit., p. 155).

Soviétiques : rien d'étonnant à ce que ceux-ci réagissent de leur manière coutumière.<sup>313</sup>

Ainsi, ce n'est pas surprenant que dans son dernier écrit, son autobiographie intitulée *Une femme*, Alice Parizeau tienne, sans ironie, les propos suivants : « Ah! Ces Russes, on a beau savoir qu'ils sont primaires, irresponsables et cruels comme seuls les Asiatiques peuvent l'être, quand on cherche l'image des sentiments excessifs, c'est de leur côté qu'il faut se tourner, qu'on le veuille ou non... »<sup>314</sup>.

Dans notre développement, nous allons démontrer comment Alice Parizeau exprime son anti-soviétisme et son anti-communisme (les deux allant de pair chez elle) : d'abord en mettant en scène un manichéisme expressif qui diabolise tout ce qui a trait au personnage russe et qui magnifie, à l'inverse bien sûr, tout ce qui a trait au personnage polonais ; ensuite en faisant de la polonité une valeur impossible à vivre aussi bien en exil que sur la terre polonaise en raison de l'envahissement russe ; enfin en affirmant au travers de ses personnages artistes sa nette préférence pour l'art engagé (contre l'URSS...). Pour conclure, nous nous interrogerons sur les moteurs de cet engagement littéraire et idéologique.

Nous tenons à finir notre introduction sur une citation d'Yvon Bernier qui insiste non plus, comme nous venons de le faire, sur le contenu idéologique sous-tendant l'écriture d'Alice Parizeau, mais sur la passion qui habite cette dernière et qui sait emporter tout lecteur le voulant bien. Il nous semble important de mettre en lumière l'intense verve qui anime cette romancière : « *La passion qui l'habite, et dont elle investit généreusement son univers, ne peut laisser indifférents que les cœurs secs. Car son art du récit, sa façon de camper les personnages et son style emportent l'adhésion sitôt qu'on s'abandonne sans arrière-pensées au simple et délicieux plaisir de lire* »<sup>315</sup>.

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>314</sup> Alice Parizeau, *Une femme*, op. cit., p. 416.

<sup>315</sup> Yvon Bernier, « Une fiction sur fond d'histoire », *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, op. cit., p. 34.

### **3. 2. Un manichéisme expressif**

#### **3. 2. 1. Introduction : Le mal soviétique/le bien polonais**

Nous sommes un peuple étrange, pense Andrzej. Un peuple à ce point amoureux de la liberté qu'aucun sacrifice ne peut lui servir de moyen de dissuasion. La prison, la torture, les procès et avant cela l'occupation et l'insurrection de Varsovie, un véritable bain de sang, six million de morts, ça ne nous suffit pas. Il nous faut plus et plus encore. Un holocauste, la fin du monde, n'importe quoi pourvu qu'on parvienne à se débarrasser de l'occupant soviétique.<sup>316</sup>

Cette citation extraite de cette longue saga que constituent *Les lilas fleurissent à Varsovie*, outre de retranscrire l'aversion obsessionnelle d'Alice Parizeau à l'égard du régime soviétique, porte en elle les thématiques essentielles qui charpentent la plupart des œuvres du cycle polonais. En effet, ce qui émane en tout premier de cet extrait est le fait qu'un personnage, pourtant central, se projette davantage en tant que collectivité qu'en tant que simple individu. Ceci est un trait fondamental de la grande majorité des romans d'Alice Parizeau qui racontent l'histoire d'une famille, voir même souvent de plusieurs familles, sur des générations.

De manière générale, la borne initiale qui marque le début du cycle polonais est l'entrée dans la Seconde Guerre mondiale, soit 1939, et la borne finale se situe à la veille des élections libres en Pologne, soit 1988. Par exemple, *Les lilas...* suivis de *La charge des sangliers* sont deux volumes qui couvrent tout particulièrement les trente-six années de l'après-guerre en Pologne, soit l'ère stalinienne (1945-1956), l'époque Gomulka (1956-70), la période Gierek (1970-1980) et le temps de Solidarité (1980-81). Cette longévité dans le temps a principalement deux fonctions, qui sont corollaires l'une de l'autre, à savoir montrer à quel point l'emprise du régime soviétique a pu durer en Pologne et montrer comment les Polonais ont obstinément su résister en se léguant, de générations en générations, le flambeau de la polonité en tant que valeur suprême. En cela, plus la polonité s'affrontera, se mesurera aux épreuves les plus extrêmes provoquées par le communisme (Andrzej parle de prison, de torture, de procès, de bain de sang, et

---

<sup>316</sup> Alice Parizeau, *Les lilas fleurissent à Varsovie*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1981, p. 133.

même d'holocauste ainsi que de fin du monde...), plus elle en ressortira pure, entière, grandie ou à l'inverse, si elle faillit en succombant aux attraits du régime communiste, elle ne pourra qu'en être anéantie :

Cette œuvre raconte bel et bien l'histoire d'une seule et même nation, la nation polonaise. Cette appartenance à une même nation présuppose dans les récits un processus discriminatoire ; l'épreuve départagera les vrais Polonais. En effet, la guerre puis le communisme « servent » à démontrer la polonité des personnages. Dans ce sens, entre 1939 et 1988, les familles Stanski, Stanowski, Solin, Zamski et Wolinski se relayent en se transmettant le flambeau de la polonité. En acceptant de combattre l'ennemi ou de résister au régime, les personnages œuvrent pour la cause polonaise. Que ce soit dans leur pays ou en exil, les membres de ces familles essayent d'assumer, chacun à sa manière, leur condition de Polonais.<sup>317</sup>

Le combat du héros polonais, selon la romancière Alice Parizeau, consiste donc à éprouver, à prouver, à mériter, et à faire triompher sa polonité face à des épreuves imposées par les Soviétiques, face à des choix idéologiques qu'il se trouve dans l'obligation d'opérer (rejeter, collaborer, résister, subir...). Le héros positif sera alors un combattant (ce qui est toujours le cas du personnage principal, ou plutôt de la protagoniste principale), le héros négatif sera un être passif (sans d'ailleurs forcément aller jusqu'à la collaboration avec le régime ennemi — la passivité ayant une connotation déjà suffisamment négative en elle-même). Au fond, la véritable polonité ne peut se mesurer qu'au prix de la vie, elle n'a d'égale que la vie elle-même (nous reviendrons plus loin sur ce paradoxe, souvent exprimé dans les œuvres d'Alice Parizeau : vivre sa polonité, c'est en mourir...), la mort pouvant être vue comme l'expression suprême de la liberté.

« Chez nous, c'est le silence de la censure, le parti unique et on ne peut que se sentir polonais. Le reste n'est pas accessible. Le seul mot que nous pouvons décliner, ad nauseam, c'est celui de liberté »<sup>318</sup>. Parce que le règne de l'interdit sévit en Pologne, la seule alternative libre qui s'impose est celle de ressentir, de vivre, au plus profond de soi, sa fibre polonaise.

---

<sup>317</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité. Sa représentation dans les romans du cycle polonais*, op. cit., p. 17.

<sup>318</sup> Alice Parizeau, *Les lilas fleurissent à Varsovie*, op. cit., p. 133. C'est nous qui soulignons.

Ainsi, le Polonais, dans son essence la plus pure, la plus concentrée, ne peut se concevoir sans le Soviétique, puisque ce dernier est celui qui l'a le plus et le plus longtemps éprouvé selon Alice Parizeau — c'est surtout en raison de cette longévité dans la domination que la romancière dresse un tableau plus noir de l'occupant soviétique que de l'occupant allemand — mais nous reviendrons sur cette comparaison historique qu'elle opère. Pour que cette révélation de la polonité se produise (ou non), Alice Parizeau met en constante confrontation, dans un manichéisme évident et expressif, ce couple antagoniste : « *Comme si cela faisait partie de son sort, le Polonais doit chaque fois connaître le Soviétique parce que celui-ci en est la négation* »<sup>319</sup>. Nous allons voir comment la romancière construit, dans une constante opposition, la figure de l'occupant soviétique et la figure du résistant polonais tout au long de son cycle polonais : au premier est attachée une origine provenant de l'orient (l'est) tandis que le second appartient à l'Europe, donc à l'occident (l'ouest) ; le Soviétique est alors synonyme de barbarie tandis que le Polonais est l'incarnation même de la culture ; le Soviétique est athée tandis que le Polonais est fondamentalement attaché à la religion catholique ; le Soviétique prône un régime basé sur le prolétariat tandis que le Polonais porte en lui, comme naturellement, une fibre aristocratique en raison même de sa culture, de sa foi, de son appartenance à l'Occident... bref, le combat se joue bel et bien entre le barbare et le civilisé.

Sur ce schéma du Soviétique révélateur du véritable Polonais, Alice Parizeau met en scène toute une succession de faits historiques : certains sont des événements à la charge des Soviétiques qui ont martyrisé la Pologne, d'autres sont des actes de résistances impulsés par le peuple polonais. Sur une toile de fond qui comprend propagandes, exécutions sommaires, surveillances en tout genre, manipulations multiples et diverses, oppressions constantes, l'écrivain met en avant, de manière récurrente et cyclique, des faits historiques véridiques et tragiques perpétrés par les Soviétiques, comme le massacre de Katyn ou celui du camp d'Ostachkov, les déportations de Polonais vers la Sibérie, l'attentisme des Russes lors de l'insurrection de Varsovie, etc. Face à cela, résistances, sacrifices du côté polonais sont maintes fois glorifiés et des faits historiques véridiques, tous porteurs

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 125.

d'espoir, sont particulièrement mis en lumière, comme l'accession à la papauté de Jean-Paul II, l'avènement du mouvement de Solidarnosc, etc.

Choisir et exploiter dans la narration des événements précis a plusieurs fonctions : par ce biais-là, Alice Parizeau peut exprimer des moments qu'elle a elle-même vécus lorsqu'elle était combattante en Pologne ; cela lui permet d'informer son lectorat sur ce qui se passe ou s'est passé derrière le rideau de fer, en contrecarrant la langue de bois qui sévit dans ces pays ; et de manière plus pratique, pourrait-on dire, cela sert de repères temporels fixes pour ceux qui lisent ses romans-fleuves. La narration de ces événements historiques précis et réels, basés soit sur du vécu soit sur une solide documentation, a pour effet de livrer, plus que de la fiction distrayante, un témoignage sur la Pologne :

En outre, le style d'Alice Parizeau répond bien au goût du public qui cherche à s'informer sur les événements tout en se distrayant : *Les Lilas* reçoivent donc le prix européen de l'Association des écrivains de langue française. Dans ses romans basés sur la Seconde Guerre mondiale et les années de l'occupation soviétique en Pologne (*Les Lilas fleurissent à Varsovie*, *La Charge des sangliers*, *Ils se sont connus à Lwow*), le souci de présenter au lecteur l'histoire dans sa réalité prend souvent le dessus sur la licence artistique. Le lecteur est ainsi confronté à un renversement des procédés littéraires traditionnels. Au lieu d'élargir le champ de la signification morale et philosophique au-delà d'un événement spécifique, les romans d'Alice Parizeau sur la Pologne entraînent le lecteur dans un monde étroit où la fiction a peur d'empiéter sur la réalité historique. Cette stratégie anti-romanesque demeure l'une des caractéristiques marquantes de son écriture sur la Pologne.<sup>320</sup>

Ce souci de l'information est inséparable de l'ensemble de la carrière d'Alice Parizeau, à la fois journaliste, criminologue, romancière maniant le matériau historique... Ce n'est sans doute pas un hasard si les personnages de journalistes abondent dans son œuvre, aussi bien dans le cycle polonais (André dans le diptyque des *Lilas/La Charge*), que dans le cycle québécois (Pierre dans *Blizzard sur Québec*) — sans oublier Yves dans *Rue Sherbrooke Ouest*...

---

<sup>320</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., p. 83.



Dans tous les cas, « *Afin de créer un monde crédible, Alice se documente à fond pour chaque livre en consultant archives et journaux de l'époque. Elle complète le tout par des enquêtes sur place, que ces dernières nécessitent un voyage dans le Grand Nord du Canada ou un retour en Pologne* »<sup>321</sup>. Et le lecteur est tout à fait conscient de cet apport documentaire : soit par une note comme celle-ci intégrée à la fin du volume de *Ils se sont connus à Lwow* et rédigée par la romancière, « *Nous tenons à remercier l'Institut Polonais de Montréal, ainsi que le personnel de la bibliothèque des Sciences sociales de l'Université de Montréal pour l'aide qu'ils nous ont apportée dans nos recherches documentaires* » — note suivie par la reproduction de deux cartes, l'une s'intitulant « Carte de la Pologne avec indication des terrains annexés après 1945 par l'U.R.S.S. dont la ville de Lwow », l'autre « Les Polonais déportés en U.R.S.S. en 1939-1940 » — ; soit par l'insertion d'une multitude de notes explicatives situées en bas de page (voir *La Charge*) ; soit par l'utilisation directe d'expressions polonaises — que l'auteur traduit d'ailleurs dans les notes de bas de page... ; soit par la reproduction d'articles de journaux de l'époque ou d'extraits de discours d'hommes politiques ou religieux (voir *La Charge*) ; soit par ce que livre Alice Parizeau dans son autobiographie :

Je me mis donc à chercher la documentation pour mon roman, et j'ai trouvé les mémoires du général Anders, deux livres de souvenirs, celui de M. Czapski et celui du père L. K. Krolikowski, des brochures, des plaquettes, des articles, une revue d'anciens combattants publiés en Grande-Bretagne, certains chapitres des mémoires de Winston Churchill et puis, [...] une enquête menée à l'Université Berkeley par deux jeunes professeurs d'origine polonaise. Je ne sais trop comment ils avaient réussi à retracer des témoins, des survivants parmi ceux qui avaient été incarcérés au couvent d'Ostachkov. Des livres sur le charnier de Katyn existent et je les ai lus.<sup>322</sup>

L'apport autobiographique est perçu de manière tout aussi évidente par le lectorat, par de multiples façons également : soit par des dédicaces (voir celle de *Survivre* « A B..., à S..., à Rygiel, à Zabawa et aux autres... ») ; soit par des avertissements

---

<sup>321</sup> Mary Dunn Haymann, « La naissance de l'écriture chez Alice Poznanska Parizeau », *Alice Parizeau Poznanska, femme de tous les combats*, op. cit., p. 37.

<sup>322</sup> Alice Parizeau, *Une femme*, op. cit., p. 298.

(voir celui de *Ils se sont connus à Lwow* : « '*Ils se sont connus à Lwow*' est un roman. Les personnages sont donc imaginaires bien que certains m'aient été inspirés par des êtres qui ont existé ») ; soit par tous les « décryptages » que fournit Alice Parizeau dans *Une femme* (lorsqu'elle révèle, par exemple, que le personnage d'Yves dans *Survivre* est son alter-ego...).

Ainsi, un canevas récurrent d'événements vécus par Alice Parizeau est fréquemment mis en place dans ses histoires :

Même si le contexte de vie des personnages romanesques créés par Alice Parizeau dépasse largement la dimension privée d'une seule destinée individuelle (il ne peut donc pas être question d'une autobiographie), ses romans polonais comportent un bon nombre d'éléments clairement autobiographiques. Le vécu de l'auteure correspond en plusieurs points à celui de Helena, Lala ou Zosia : l'âge des trois héroïnes et leur activité au sein du maquis, l'adhésion à l'Armée du Pays et la participation à l'insurrection de Varsovie, la perte des parents, le passage par le camp de prisonniers de guerre, puis le choix déchirant entre le retour au pays ou l'exil.<sup>323</sup>

Trois temps capitaux notamment (l'avènement de la guerre, l'échec de l'insurrection de Varsovie et l'entrée forcée de la Pologne d'après-guerre dans le communisme) scandent de manière incontournable les histoires d'Alice Parizeau, parce que ce sont les trois moments qu'elle a vécus dans sa propre chair. Concernant la domination soviétique, pourquoi la romancière s'acharne-t-elle à la décrire alors qu'elle est une exilée et qu'elle ne la subit donc pas directement au quotidien ? Sans doute, parce que ce sont les Soviétiques qui ont fait d'elle une exilée à vie. En effet, au sortir de la guerre, les armées staliniennes, qui ont nouvellement conquis son pays natal, lui refusent le retour au pays en la déclarant apatride en raison de son activité dans l'Armée du Pays, lors du soulèvement de Varsovie. Capable de se soulever contre les Allemands, des résistants comme elle seraient capables de se soulever contre l'occupant soviétique dont la légitimité forcée n'est pas reconnue en Pologne...

De cet amalgame entre événements solidement documentés ou personnellement vécus, Alice Parizeau crée des romans où le matériau historique prédomine au

---

<sup>323</sup> Alicja Brunieka, « Introduction », *Alice Poznanska Parizeau, Femme de tous les combats*, op. cit., p. 10.

détriment du parcours individuel de ses personnages. D'ailleurs, Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann démontrent que, dans le diptyque, des incohérences sur l'âge des personnages se sont glissées :

Il est vrai aussi, qu'Helena, de quelque façon qu'on tourne le problème, ne semble pas, au moment de sa mort, avoir véritablement cinquante-deux ans ou cinquante-trois ans. Cela correspond à un problème plus large dans le diptyque ; de la même façon, Inka née en 1945, a soudain *explicitement* vingt-six ans en 1980 [...]. Magda, présentée comme une vieille femme en 1944, est encore assez valide et active au moment de l'élection du cardinal Wojtyla à la papauté (soit trente-quatre ans plus tard) pour faire le voyage de Rome avec le curé Marianski, autre figure qui reste absolument inchangée au fil des années. Ces incohérences [...] confirment que l'essentiel est ailleurs : une Inka de vingt-six ans est plus utile à la démonstration de l'écrivain à la fin des *Lilas* qu'une jeune femme de trente-cinq ans, et, par conséquent, Inka est rajeunie de neuf ans au mépris de toute vraisemblance.<sup>324</sup>

Les personnages sont donc construits en tant que supports de l'Histoire, ils ne sont que « *des curseurs réfléchissant le fil de l'histoire, sans que l'on attache une particulière attention à leurs sentiments ou à leur développement psychologique* »<sup>325</sup>. Ainsi, la succession de multiples personnages permet de déployer une fresque historique de la Pologne, de mettre en scène des événements tragiques et des événements positifs, le personnage principal demeurant, au fond, l'Histoire polonaise.

Or, nous avons vu que, face à ce vaste tissu historique, Alice Parizeau opère des choix dans la narration d'événements (aussi bien à partir de son propre vécu qu'à partir de documents multiples). Selon Izabela Greulich, « *Sélectionner, tout comme représenter, c'est déjà interpréter* »<sup>326</sup>. L'interprétation que donne clairement Alice Parizeau est celle d'une Pologne martyre des soviétiques, lorsqu'elle met en scène Katyn, l'attentisme soviétique lors de l'insurrection de Varsovie, la conférence de Yalta... Faire un catalogue répétitif de ces événements

---

<sup>324</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., p. 93.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>326</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité. Sa représentation dans les romans du cycle polonais d'Alice Parizeau*, op. cit., p. 44.

crée un fort sentiment identitaire (la nation polonaise est contre l'occupant, elle est son opposé, notamment d'un point de vue éthique), et un fort sentiment solidaire de la part du lecteur (il compatit pour la nation polonaise). Izabela Greulich cite, à juste titre, Paul Ricœur :

Ces événements qu'on dit en anglais '*epoch-making*' tirent leur signification spécifique de leur pouvoir de fonder ou de renforcer la conscience d'identité de la communauté considérée, son identité narrative, ainsi que celle de ses membres. Ces événements engendrent des sentiments d'une intensité éthique considérable, soit dans le registre de la commémoration fervente, soit dans celui de l'exécration, de l'indignation, de la déploration, voire de l'appel au pardon.<sup>327</sup>

En somme, ces événements sont explicites pour un lecteur, même si, à l'époque, certains de ces derniers faisaient partie de l'histoire « cachée » de la Pologne et de l'URSS :

Accusée parfois, de son vivant, d'exagération, d'idées réactionnaires, de propagande quand elle parle de 'l'histoire occultée des Polonais', Alice Parizeau aura finalement gain de cause une fois le mur de Berlin tombé. Et encore, il faudra attendre l'année 1995, pour lire dans le *New York Times* que l'histoire officielle de la Pologne telle qu'elle est enseignée depuis cinquante ans n'est qu'une 'créature malformée', produit de la propagande soviétique. [...] Dans le cours de cet article, sous la rubrique 'Les mensonges', un officiel du ministère de l'Éducation en Pologne dresse la liste des cinq 'péchés contre l'histoire' commis par le régime. L'actualité des romans d'Alice Parizeau apparaît alors comme évidente : ces 'cinq mensonges' correspondent à deux sujets de ces livres et à trois leitmotifs de son œuvre. En particulier, cet article fait allusion au silence forcé sur l'annexion des territoires de l'Est par les Soviétiques, à la diaspora imposée de ses habitants (sujet d'*Ils se sont connus à Lwow*) et au massacre de la forêt de Katyn, si longtemps nié par les Soviétiques (mentionné dans *Ils se sont connus à Lwow* et au centre de *Nata et le professeur*). La toile de fond historique de tous les romans

---

<sup>327</sup> Paul Ricœur, cité par Izabela Greulich, *ibid.*, p. 68.

d'inspiration polonaise est constituée par trois autres grands 'secrets d'État' : l'accord secret entre Hitler et Staline sur l'invasion et la division de la Pologne en 1939 ; l'annihilation des insurgés de Varsovie et de leur ville par les nazis en 1944, sous le regard consentant de l'armée soviétique stationnée de l'autre côté de la Vistule ; la chasse aux sorcières menée dans les années d'après-guerre contre les anciens membres de l'Armée du Pays et le gouvernement en exil à Londres. À la lumière de ces révélations récentes, on peut donc apprécier le bien-fondé de la perspective historique d'Alice Parizeau et mieux comprendre l'importance de la thématique du silence et du secret dans son œuvre.<sup>328</sup>

Nous pouvons ajouter que le livre d'Alexandra Viatteau (enseignante, d'origine polonaise, en sciences de l'information à l'IFP de l'université Paris-II, spécialiste du massacre de Katyn et de l'insurrection de Varsovie), intitulé *Staline assassine la Pologne 1939-1947*<sup>329</sup>, paru dix ans après que la Pologne retrouve son autonomie, et qui explore les archives du communisme, traite lui-aussi des grands événements historiques que met en scène Alice Parizeau : à savoir « Hitler et Staline détruisent la Pologne en 1939-1941 » (chapitre I) ; « Le crime de guerre de Katyn et autres charniers de prisonniers de guerre » (chapitre IV) ; « Staline assassine ses 'alliés' de l'AK » (chapitre VII) ; « Le crime de Staline contre Varsovie, 1<sup>er</sup> août-5 octobre 1944 » (chapitre VIII). Ainsi, ces faits historiques se révèlent être des événements clefs, ils parlent d'eux-mêmes et condamnent sans appel les Soviétiques responsables de ces actes.

Jean-Ethier Blais, au lendemain de la mort d'Alice Parizeau, écrivait en 1990 qu'« *Alice Parizeau était un être de continuité historique* »<sup>330</sup>. Sans doute que le manque de recul sur l'œuvre d'Alice Parizeau permettait une telle assertion. De plus, l'œuvre dégageait cette impression, ce sentiment : suivre, pas à pas, de génération en génération, les déroulements de l'Histoire... Mais, aujourd'hui, nous ne pouvons qu'affirmer l'inverse : Alice Parizeau n'était pas un être de continuité historique. À l'instar d'Anne Berthelot et de Mary Dunn Haymann,

<sup>328</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., pp. 85-86. C'est nous qui soulignons.

<sup>329</sup> Alexandra Viatteau, *Staline assassine la Pologne 1939-1947*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>330</sup> Jean Ethier-Blais, « Alice Parizeau 1930-1990 », *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, op. cit., p. 81.

nous ne pouvons que faire la constatation suivante : « *Comme ses personnages, elle s'est d'une certaine façon arrêtée de vivre à la fin de la guerre [...]* »<sup>331</sup>, tant les événements qui jalonnent ses narrations sont répétitifs et quasiment identiques. Certes, la révolution amenée par le mouvement Solidarité était novatrice en tant que telle ; Alice Parizeau, amoureuse de la Pologne, le savait. Mais, ce mouvement politique, une fois inséré dans le déroulement de ses fresques romanesques, rentrait de nouveau dans le moule archétypal fondé par la romancière (à savoir la Pologne contre les Soviétiques). Anne Berthelot formulait, lors de la table ronde tenue en octobre 1994 sur Alice Parizeau, que « *Les romans polonais sont tous d'une certaine manière la reprise de la même histoire, indépassable, interminable — si ce n'est le cas de Nata* »<sup>332</sup>.

### 3. 2. 2. Description de faits historiques tragiques emblématiques

De la même façon, le Pacte se présente, dans l'intense travail d'élaboration du passé qui accompagne les mutations actuellement en cours en URSS, comme une scène particulière communiquant avec d'autres scènes et souvent impossible à dissocier de celles-ci ; le massacre de Katyn, les purges de 1937-1938 dans l'Armée rouge, l'aveuglement de Staline en juin 1941, les déportations massives de citoyens baltes et polonais en Sibérie durant l'année 1940, voire l'attentisme de l'armée soviétique durant l'insurrection de Varsovie en 1944 apparaissent comme autant de *scènes contiguës* ou voisines de ce tableau étrange où l'on voit un Staline affable serrer la main du nazi Ribbentrop.<sup>333</sup>

Cette citation, extraite de l'article d'Alain Brossat s'intitulant « Le cinquantième anniversaire du Pacte germano-soviétique », conforte nos propos précédents, à savoir qu'Alice Parizeau explore une chaîne d'événements historiques, découlant parfois les uns des autres, qui incriminent sans appel les Soviétiques et qui montrent ce que les Polonais ont dû endurer. Le pacte Ribbentrop-Molotov,

<sup>331</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., p. 186.

<sup>332</sup> Anne Berthelot, « 'Ne soyez pas idiots : vivez !' Alice Poznanska Parizeau ou le triomphe de la vie », *Alice Poznanska Parizeau, Femme de tous les combats*, op. cit., p. 47.

<sup>333</sup> Alain Brossat, « Le cinquantième anniversaire du Pacte germano-soviétique », *À l'Est, la mémoire retrouvée*, sous la direction de Alain Brossat, Sonia Combe, Jean-Yves Potel et Jean-Charles Szurek, Paris, Éditions La Découverte, 1990, p. 67.

l'attentisme soviétique lors de l'insurrection de Varsovie, la conférence de Yalta, les déportations massives des Polonais vers l'URSS, le massacre du camp d'Ostachkov et le charnier de Katyn sont autant d'évènements clefs qui jalonnent, de manière récurrente, les romans d'Alice Parizeau. Mais, tandis que les trois premiers faits historiques cités ci-dessus apparaissent davantage comme des leitmotifs dans la plupart des œuvres romanesques de la romancière, les trois derniers ont donné lieu à des développements plus longs dans le sens où les déportations massives de Polonais vers la Sibérie et le massacre du camp d'Ostachkov constituent le nœud de l'intrigue d'*Ils se sont connus à Lwow* et où le massacre de Katyn est au cœur de l'histoire de *Nata et le professeur*.

À la fin de mars 1939, Hitler revendiqua Dantzig et un droit de passage à travers le corridor polonais. Le gouvernement polonais refusa. Le 28 avril, Hitler dénonça le pacte de non-agression qui le liait à la Pologne. La tension germano-polonaise à propos de Dantzig ne cessa de s'aggraver au cours du printemps et de l'été 1939. Le premier septembre 1939, les troupes allemandes envahirent la Pologne, sans déclaration de guerre, déclenchant ainsi la Seconde Guerre mondiale. Pratiquant pour la première fois la guerre éclair avec intervention massive des chars et de l'aviation, la Wehrmacht submergea en un peu plus de deux semaines la Pologne occidentale. Surprise avant d'avoir achevé sa mobilisation et très inférieure en potentiel militaire, l'armée polonaise fut écrasée malgré sa bravoure. Le 17 septembre, l'armée soviétique pénétra à son tour en Pologne orientale. Cette invasion était le résultat du Pacte germano-soviétique<sup>334</sup>.

---

334 Traité de non-agression entre l'Allemagne et l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS), signé à Moscou, aux premières heures du 23 août 1939, par le ministre des Affaires étrangères du III<sup>e</sup> Reich, Joachim von Ribbentrop, et le commissaire soviétique aux Affaires étrangères, Viatcheslav Molotov. [...] Un protocole additionnel secret divisait l'Europe centrale et l'Europe de l'Est en sphères d'influences allemande et soviétique, prévoyant le partage de la Pologne et des États baltes [...]. La signature de ce pacte fut un choc terrible pour le reste de l'Europe, d'autant que Staline négociait depuis des mois avec le Royaume-Uni et la France. Cette alliance entre deux adversaires idéologiques résolus semblait incompréhensible et contre nature. Mais Adolf Hitler avait besoin d'un accord pour neutraliser l'URSS dans le conflit programmé avec la Pologne. Quant à Staline, il voulait étendre ses frontières à l'ouest pour des raisons de sécurité et tentait de repousser au maximum l'échéance de la guerre, jugeant son pays trop faible pour affronter les armées allemandes. Après la défaite de la France, en juin 1940, les relations germano-soviétiques se dégradèrent. Pour Hitler, le Pacte germano-soviétique n'était qu'un expédient temporaire. Lors d'une conférence secrète qui eut lieu le 31 juillet 1940, il annonça sa décision d'envahir la Russie au printemps de 1941, prévoyant que le Royaume-Uni aurait alors capitulé. [...] Malgré tous les avertissements de sources variées que Staline reçut, il ne semble pas qu'il ait prévu une rupture aussi rapide du Pacte, et les Soviétiques n'étaient pas prêts lorsque les armées allemandes lancèrent leur offensive le 22 juin 1941. « Germano-soviétique, pacte », Encyclopédie® Microsoft® Encarta 97. © 1993-1996 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.

Dans *Ils se sont connus à Lwow*, Alice Parizeau montre comment ses personnages passent de l'incrédulité à la stupéfaction face à ce Pacte germano-soviétique. En effet, au tout du début du roman, les parents de la petite Lala, héroïne du livre, ont cette discussion :

- J'ai peur des Soviétiques...

- Tu as tort. De ce côté-là, nous n'avons rien à craindre. Ils ont signé avec nous des accords et ils ne vont pas les violer. Et puis le fascisme et le communisme, c'est l'eau et le feu. Staline ne s'entendra jamais avec Hitler, même pas sur notre dos.<sup>335</sup>

Puis, quelques pages plus loin, le protagoniste Zbigniew Schwartz retranscrit à Maryla, la mère de Lala, une conversation téléphonique qu'il a eue avec sa femme, bloquée à Varsovie : « *À la fin de notre conversation, elle m'a parlé des Soviétiques, mais je n'ai pas compris ce qu'elle voulait m'expliquer au sujet d'un prétendu accord entre eux et les Boches. La communication a été coupée. C'est impossible, Maryla, Staline et Hitler n'ont pas pu faire une alliance. C'est impensable !* »<sup>336</sup>. Enfin, seulement quatre pages plus loin (sans doute pour montrer la rapidité entre la signature du Pacte et l'invasion russe en Pologne), Witold, père de Lala, donne les informations suivantes : « *L'armée soviétique avance. Staline et Hitler ont conclu une entente. Les voilà frères à présent ! Le commandant russe a communiqué avec notre état-major. Il nous demande de capituler et nous promet en échange sa protection contre l'armée allemande. Ils ont même parlé de la solidarité des Slaves* »<sup>337</sup>.

Alexandra Viatteau confirme de son côté cette propagande russe qui dénaturait les véritables intentions de cette invasion :

Le Kremlin décida donc de tromper [...] les Polonais sur la réalité de l'invasion et de l'occupation sanglantes qui allaient suivre. Les propagandistes et les agitateurs de l'Armée rouge qui envahissaient la Pologne répétaient sans cesse que celle-ci n'allait pas combattre les Polonais, mais seulement protéger ses 'frères de classe' ukrainiens et biélorusses. Souvent les troupes criaient qu'elles allaient aussi se battre contre les Allemands (« *na Germansta !* »), rassurant ainsi les

---

<sup>335</sup> Alice Parizeau, *Ils se sont connus à Lwow*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1985, p. 20.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 31.



Polonais, agréablement surpris. [...] Notre collaborateur polonais, Stanislaw Maria Jankowski, a retrouvé des tracts que les avions soviétiques jetaient au fur et à mesure de l'avance de l'Armée rouge en Pologne [...].<sup>338</sup>

Cet extrait atteste du contexte de vérité historique qui entoure les romans d'Alice Parizeau. En outre, nous pouvons ajouter que notre romancière met rapidement en scène ce Pacte germano-soviétique, tout comme Alexandra Viatteau dont le livre comporte en couverture un bout d'une photographie de l'époque représentant « Staline et von Ribbentrop à la signature du pacte germano-soviétique » : chacune de ces deux femmes, dans leur univers respectif et différent, font de ce Pacte le premier jalon dont découlera toute une série de faits historiques. En effet, les déportations de Polonais vers l'URSS (notamment les habitants de Lwow, ce qui est mis en scène par Alice Parizeau dans *Ils se sont connus à Lwow*), les massacres de Katyn et d'Ostachkov ainsi que le partage de la Pologne lors de la conférence de Yalta sont loin d'être sans rapport avec ce pacte, dans le sens où, une fois la Pologne envahie, les Soviétiques commencèrent leur mainmise sur ce pays — mainmise qui ne cessera que vers la fin des années quatre-vingt...

Concernant les déportations, et plus précisément la ville de Lwow, Alexandra Viatteau écrit :

La ville de Lwow aux Confins ukrainiens de la Pologne résista dix jours aux Allemands avant d'être prise en tenaille par les armées nazie et soviétique. L'armée rouge envoya des émissaires au général polonais Wladislaw Langner et, en échange de la reddition, promit de laisser passer les militaires polonais en Roumanie ou en Hongrie, première étape d'un regroupement qui devait se poursuivre en France avec les forces combattantes alliées. Lwow capitula donc le 22 septembre devant les Soviétiques, mais les quelques milliers de combattants polonais furent faits prisonniers et convoyés vers l'URSS. En décembre 1939, 2 000 autres officiers, essentiellement de réserve, furent arrêtés par le NKVD dans la ville et aux environs, et déportés en Russie.<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> Alexandra Viatteau, *Staline assassine la Pologne 1939-1947*, op. cit., p. 22.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 24.

Ce chiffre de 2 000 officiers ne concerne que la ville de Lwow et ses environs et ne concerne également que des militaires. Or, ce chiffre augmente considérablement lorsqu'on prend en compte toutes les personnes déportées des zones polonaises sous influence soviétique vers l'URSS, personnes aussi bien militaires que civiles :

Tout commence avec l'invasion de la Pologne par l'Armée rouge le 17 septembre 1939, conformément aux protocoles secrets du pacte germano-soviétique du 23 août et du 28 septembre 1939 qui prévoyaient le partage de la Pologne entre l'Allemagne et l'URSS. Soldats, officiers et civils polonais furent alors massivement arrêtés par le NKVD : 150 000 militaires furent retenus prisonniers dans les camps de Starobielsk, Kozielsk et Ostachkov [...]. Face aux ordres de 'désengorger' les camps, Lavrenti Beria, le chef du NKVD, proposa dans une lettre strictement confidentielle adressée à Staline et datée de mars 1940, l'extermination massive des prisonniers de guerre polonais. [...] Cette proposition fut signée et approuvée par Staline [...]. C'est donc à la suite du rapport de Beria que Staline, par la 'décision du 5 mars 1940', ordonna la liquidation de 25 700 Polonais, 'ennemis incorrigibles' qui 'attendaient seulement d'être libérés pour participer activement à la lutte contre le pouvoir soviétique'. [...] Le NKVD avait noté les adresses des familles des prisonniers qui avaient pu maintenir le contact avec leurs proches. Ces familles furent inscrites dans les registres des Polonais destinés à la grande déportation d'avril 1940 vers la Sibérie et le Kazakhstan, ainsi qu'aux suivantes, notamment celles de juin et juillet 1940, qui, en s'ajoutant à celle de février, touchèrent près de 1 800 000 personnes dont peu survécurent.<sup>340</sup>

Ce contexte est exactement celui décrit par Alice Parizeau dans *Ils se sont connus à Lwow* qui narre les nombreuses déportations de civils vers l'URSS, et notamment vers des contrées aussi inhumaines que la Sibérie. Lala, l'héroïne, n'échappe pas à ces déportations et se retrouve avec sa mère dans un wagon bondé où la faim, la soif, la proximité, les poux sévissent. Maryla finit par mourir

---

<sup>340</sup> Alexandra Viatteau, « Katyn : archives d'un massacre », article disponible sur le site [www.histoire.presse.fr](http://www.histoire.presse.fr)

d'épuisement et de froid ; son cadavre est laissé le long de rails, en terre russe. Lala, quant à elle, sera « adoptée » par Gregory, un agent du NKVD, qui n'arrive pas à avoir d'enfant... ce rebondissement permettant à l'histoire de se poursuivre. Une fois la ville de Lwow passée sous domination soviétique, le père de Lala, officier dans l'armée polonaise, est, de son côté, déporté au camp d'Ostachkov : *« Il est beau ce couvent, pense Witold en regardant l'imposante construction. De l'endroit où il se trouve, au bord du lac, la masse de pierre se détache, majestueuse sur le fond bleu du ciel. Cela fait plus de deux mois qu'il végète au camp d'Ostachkov où il est arrivé de Starobielsk »*<sup>341</sup>. Le détail concernant la proximité d'un lac n'est pas anodin ; car c'est sur ce même lac que les militaires polonais seront parqués sur des barges — barges qui subiront des tirs d'armes provenant des Russes, puis qui seront incendiées, et qui couleront ou iront à la dérive dans les eaux glacées. Ce carnage, dont seul le père Wiktor est rescapé (nous reviendrons ultérieurement sur ce symbolisme constant d'une église polonaise invincible), occupe la fin du quatrième chapitre dans une très longue description.

La vérité historique du massacre d'Ostachkov est relativement bien respectée par Alice Parizeau — hormis le fait qu'il n'y a jamais eu aucun survivant. Cependant, il n'est pas dit qu'un lecteur, autre que d'origine polonaise, connaisse l'existence de ce massacre. En effet, à la différence de Katyn où les corps de Polonais furent exhumés par les Allemands des différents charniers entre mars et juin 1943, il ne subsiste plus aucune trace de massacres comme celui d'Ostachkov :

Avec la fin de l'opération, et sur ordre de Soprounienko, une partie importante des documents concernant les prisonniers de guerre fut détruite dans les camps mêmes. [...] Après la liquidation des prisonniers, des mesures pour effacer les traces de leur passage dans les camps furent prises. Les noms et les messages écrits sur les murs, les literies, ainsi que les objets, furent notamment soigneusement effacés. Tout fut fait pour que les occupants suivants des camps ne puissent rien savoir de leurs prédécesseurs.<sup>342</sup>

Parce qu'il n'existe plus aucune trace palpable de ces massacres, Alice Parizeau peut reconstruire à sa guise, tout en respectant certaines vérités historiques, ce

---

<sup>341</sup> Alice Parizeau, *Ils se sont connus à Lwow*, op. cit., p. 97.

<sup>342</sup> Alexandra Viatteau, *Staline assassine la Pologne 1939-1947*, op. cit., p. 83.

drame. En revanche, concernant le massacre de Katyn, où les corps entassés sont des preuves en tant que telles (« *Dans une autre [fosse], les cadavres sont entassés par couches de douze ; ailleurs, la tête est enfouie dans une capote, une corde relie le cou et les mains. Presque tous les cadavres ont les mains liées dans le dos par des fils de fer barbelés, sur tous les crânes on distingue nettement le trou fait par la balle dans la nuque* »<sup>343</sup>), Alice Parizeau choisit de parler de cette tragédie de manière plus indirecte. Le héros, Henryk, se trouve être le dépositaire des toiles peintes par le frère de son père — père qu'il n'a pas connu puisqu'il a été assassiné à Katyn. Cet oncle, Olgierd, hanté par l'assassinat de son unique frère, a tenté de combler cette absence en peignant ce qu'a dû être le massacre de Katyn : « *Parmi les peintures, les croquis et les dessins il y a [...] un sous-bois sous la pluie, des hommes représentés de dos, les bras attachés en arrière avec du fil de fer et des soldats en train de tirer, le charnier, des corps tordus dans un dernier spasme, couchés sur la neige, [...] des images précises, réalistes et des visions à peine esquissées, mais non moins poignantes* ». <sup>344</sup>

Ainsi, l'écriture d'Alice Parizeau imagine un peintre imaginant Katyn, tant les traces restantes sont incontournables :

En fait, ce massacre est parvenu à occulter tous les autres. Son nom symbolise le sort des soldats polonais disparus en Union soviétique après l'annexion des territoires de l'Est en 1939 — près de 130 000 dont 4 000 à Starobielsk et 6 500 à Ostachkow. Les officiers de ces deux derniers camps auraient péri noyés dans la mer Blanche, entassés sur des berges errantes. D'autres auraient été liquidés à proximité du camp de Starobielsk. Autant de suppositions qui n'ont jamais pu être vérifiées, la mort étant la seule certitude. Dès lors, quand les Polonais réclament la vérité sur Katyn, ils pensent à ces trois camps. La force du souvenir tient sans doute au fait qu'il est le seul à nous fournir une image concrète du crime. On en connaît les circonstances exactes, les formes et le lieu. <sup>345</sup>

<sup>343</sup> Anne Duruflé-Lozinski, « URSS/Pologne, Retour à Katyn », *A l'Est, la mémoire retrouvée*, op. cit., pp. 41-44.

<sup>344</sup> Alice Parizeau, *Nata et le professeur*, op. cit., p. 28.

<sup>345</sup> Anne Duruflé-Lozinski, « URSS/Pologne, Retour à Katyn », op. cit., p. 40.

L'audace courageuse d'Alice Parizeau à parler de ce massacre est à relever. En effet, *Nata et le professeur* (qui regorge de détails concernant Katyn) paraît en 1988 alors que Katyn est toujours un tabou aussi bien en Pologne qu'en URSS :

Révéle en 1943 par les Allemands qui occupaient la région depuis 1941, il a toujours été nié, contre toute évidence, par l'URSS. [...] Trente ans plus tard, en 1990, Mikhaïl Gorbatchev, secrétaire général du Parti communiste d'Union soviétique, livra une partie, toujours édulcorée, mais plus précise, des archives concernant Katyn à son homologue polonais, Wojciech Jaruzelski. Ce n'est toutefois qu'en 1992, alors que l'URSS n'existait plus, que le président russe Boris Elstine offrit au président Lech Walesa le document contenant l'ordre que Staline avait donné au NKVD (la police politique) d'exterminer 25 700 combattants polonais prisonniers. Aujourd'hui, l'ouverture des archives, les exhumations d'autres charniers permettent d'apporter d'utiles précisions sur ce drame.<sup>346</sup>

En revanche, l'attentisme russe lors de l'insurrection de Varsovie appartient moins au dossier secret de l'Histoire en raison du fait que des témoins (russes, allemands, polonais), ayant participé à ce fait de guerre, ont pu éventuellement faire part de l'attitude soviétique. Pourtant, lorsqu'Alice Parizeau aborde cet événement dès 1962 dans son *Voyage en Pologne*, l'URSS qui refait l'Histoire derrière le rideau de fer bénéficie, à l'extérieur, dans certains milieux, d'une aura : moins de vingt ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, elle reste la gagnante du fascisme :

De l'autre côté de la Vistule, l'armée de Staline attendait l'écrasement de l'insurrection. Parfois, comme pour s'exercer au tir, elle envoyait quelques balles en direction de ceux qui avaient l'imprudence de trop s'approcher des auberges. En direction de soldats polonais qui ne parvenaient pas à croire que l'incroyable était vrai. Car l'URSS d'alors qui a permis cette chose horrible, l'écrasement de l'insurrection, était l'alliée des Occidentaux dans la lutte contre Hitler. Pour les défenseurs de Varsovie ce fut la capitulation et le départ. L'armée polonaise de 1944 s'en allait en Allemagne grossir les rangs

---

<sup>346</sup> Alexandra Viatteau, « Katyn : archives d'un massacre », *op. cit.*

des prisonniers de guerre. L'armée rouge devenait, en Pologne, maître après Dieu. Une page de l'histoire venait de tourner.<sup>347</sup>

Le premier août 1944, alors que les troupes soviétiques se rapprochaient de la ville, la résistance polonaise organisa une insurrection, les habitants de Varsovie se soulevèrent et luttèrent pendant soixante-trois jours contre les Allemands. Mais l'Armée rouge n'intervint pas : les Soviétiques laissèrent les mouvements de résistance se faire décapiter, et les Varsoviens durent rendre les armes. À la suite de cette reddition, les troupes allemandes tuèrent ou déportèrent pratiquement tout le reste de la population, puis des forces spéciales détruisirent systématiquement la ville. Varsovie, démolie à 87 pour 100, fut libérée par les troupes soviétiques et polonaises en janvier 1945. La population de Varsovie ne s'élevait alors qu'à 120 000 habitants, contre plus de 1 250 000 à la veille de la Seconde Guerre mondiale. La reconstruction fut entreprise à partir de 1949, grâce à l'aide d'autres pays, en particulier de l'URSS, qui fit de la Pologne l'un de ses pays satellites.

L'attachement d'Alice Parizeau à cet événement, elle-même combattante dans Varsovie lors de l'insurrection, résulte du fait que, pour elle, l'attentisme russe a définitivement scellé le devenir polonais : non seulement, par leur passivité, les Soviétiques ont été complices d'un grand nombre de morts, mais encore, ils ont attendu que le peuple polonais soit dans une posture des plus faibles pour le « récupérer » et le dominer. Ainsi, pour la romancière, les Russes ont été plus dangereux que les Allemands car ils ont définitivement scellé le sort des Polonais pour les quarante prochaines années.

La conférence de Yalta participe à ce nouveau devenir de la Pologne d'après-guerre. Cette rencontre s'est déroulée du 4 au 11 février 1945, entre le président des États-Unis, Franklin Roosevelt, le Premier ministre du Royaume-Uni, Winston Churchill et Joseph Staline, le dirigeant de l'Union des républiques socialistes soviétiques. Elle fut menée par ces Trois Grands à un moment où les Alliés avaient largement pris l'avantage sur l'Allemagne ; elle faisait suite à la conférence de Téhéran, qui avait eu lieu quatorze mois plus tôt. La conférence de Yalta porta sur les conditions de la capitulation allemande, aussi bien sur le plan militaire que politique, ainsi que sur l'organisation de l'Europe après la guerre.

---

<sup>347</sup> Alice Parizeau, *Voyage en Pologne*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1962, p. 10.

Une capitulation inconditionnelle de l'Allemagne fut décidée ; elle s'accompagna d'une réorganisation de son territoire. Quatre zones d'occupation furent donc constituées en Allemagne et à Berlin, trois étant occupées et administrées par une des grandes puissances et la quatrième par la France, pays non invité à Yalta, au sein d'une commission de contrôle. La conférence de Yalta porta également et surtout, pour Alice Parizeau, sur des problèmes de frontières. Ainsi, l'URSS conserva la partie orientale de la Pologne, tandis que celle-ci s'étendait vers l'ouest, annexant une partie du territoire allemand.

Dans *Les Lilas fleurissent à Varsovie*, le curé Marianski explique à Helena, alors jeune héroïne, la situation de la Pologne et déplore ce qui s'est joué à Yalta :

- Depuis... Tu sais que dans la lutte contre Hitler, les Russes sont devenus des alliés des Américains. Eh, bien ! Un certain 11 février 1945, pendant que toi tu étais prisonnière de guerre en Allemagne, Staline a rencontré à Yalta le président Roosevelt et, de concert avec les Britanniques, ils ont décidé que la Pologne perdrait une partie de son territoire. Tu sais que Lvov et Wilno ne sont plus à nous, que les cousins de ta famille ont dû tout quitter là-bas sous peine d'être envoyés en Sibérie, que c'est terminé cette période où on avait le droit de parler notre langue et de prier dans nos églises. On nous a donné en échange des terres à l'Ouest, 'conquises' sur les Allemands. Et puis le gouvernement polonais de Londres a cessé d'être reconnu par l'Occident. Les grands de ce monde traitent désormais avec le gouvernement de l'Union nationale de Varsovie qui est le nôtre. Ce gouvernement est communiste.<sup>348</sup>

Dans ce passage, Alice Parizeau appuie à la fois sur le côté affectif en personnalisant le partage de la Pologne (la présence de cette famille cousine de celle d'Helena qui ne peut plus vivre comme auparavant) et sur le côté didactique en jouant sur le jeune âge d'Helena (ce qui permet au lecteur de se faire une idée claire et simple de la conférence de Yalta).

Les six faits historiques sur lesquels s'appesantit Alice Parizeau appartiennent tous à la période de la Seconde Guerre mondiale et ils s'échelonnent entre 1939-1945. Mettre en scène une telle concentration d'événements destructeurs pour la

---

<sup>348</sup> Alice Parizeau, *Les Lilas fleurissent à Varsovie*, op. cit., p. 41.

Pologne en si peu de temps (six ans environ) permet à la romancière de sceller définitivement le personnage du Soviétique. Les années qui suivront ne pourront être qu'à l'image de cette période de la Seconde Guerre mondiale : « *Car l'autre, celui qui opprime les Polonais dans les années quatre-vingt, est le même qui, dans Ils se sont connus à Lwow, les déportait déjà à travers la Russie, terre inhumaine, en 1939, le même qui les massacrait à Katyn, tel qu'évoqué sur les toiles de Wolinski, dans les pages de Nata et le professeur, celui-là également qui imposait son ordre après la libération de 1945, comme le signale L'amour de Jeanne* »<sup>349</sup>. Outre la description répétée de ces moments de l'Histoire, Alice Parizeau dresse régulièrement le portrait du Russe communiste — portrait figé dans un même moule à savoir celui d'un être provenant de l'Est et d'un être prônant la dictature nivelante du prolétariat.

### 3. 2. 3. Représentation du Soviétique

Un officier soviétique entre, accompagné d'une femme. C'est une Russe. On les reconnaît facilement en ville. [...] on les déteste parce qu'elle vident les magasins qui ont encore quelque chose à vendre. Sous leurs manteaux rouges, noirs ou verts, trop serrés sur leurs formes opulentes, et uniformément laids, elles portent des robes achetées à Lwow, ou encore, ce qui est plutôt drôle, des chemises de nuit qu'elles considèrent comme des toilettes d'apparat. Selon Bronek, ce sont des folles, selon Wisia, ce sont des 'sales sauvages' et, selon le docteur Zebrzycki, ce sont des Asiatiques. Les gens s'écartent, l'officier soviétique et sa femme s'installent devant le comptoir et réclament en russe trois bocks de bière chacun [...]. L'homme vide en silence les trois bocks, l'un après l'autre ; la femme l'imité, s'essuie la bouche du revers de la main, le prend par le bras et ils s'en vont. Aussitôt, les langues se délient et les commentaires fusent comme s'ils s'agissait d'une réunion d'amis, étroitement unis par la haine du couple qui vient de partir.

- Des sauvages, de vrais sauvages...

---

<sup>349</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité. Sa représentation dans les romans du cycle polonais d'Alice Parizeau*, op. cit., pp. 74-75.



- Pas de manières...

- On a réquisitionné deux chambres chez nous. Ils se lavent les mains dans la cuvette du cabinet et s'étonnent que l'eau coule si vite quand on tire la chaîne. Le colonel a bu ma bouteille d'eau de Cologne. Il croyait que c'était de la vodka.

- Et salauds avec ça... À l'école des Ursulines, ils ont installé une commission qui doit décider des programmes.

- Mon fils est obligé d'aller deux fois par semaine à leurs réunions. Ils veulent en faire un Komsomol, un membre de plus, en somme, de la nouvelle organisation des jeunes qui a remplacé toutes les autres ! Plus de scoutisme, plus de jeunesses chrétiennes, tout doit se faire comme chez eux.

- C'est juste le début. Ce qui nous attend sera pire encore.<sup>350</sup>

Ce long extrait est emblématique de la représentation du personnage du Soviétique dans l'ensemble des romans d'Alice Parizeau parce qu'il concentre à lui tout seul les leitmotifs caractéristiques des descriptions que donne la romancière de l'occupant, à savoir : laid, soûlard, bête, exploiteur, dominateur, sans éducation, imperméable à toute culture autre que la sienne... Ensemble ou séparés les uns des autres, ces défauts sont systématiquement attribués aux Soviétiques lorsqu'ils entrent en scène.

Mais la première caractéristique propre à ce personnage consiste à le montrer envahissant le quotidien des Polonais : une proximité incompatible s'instaure. En effet, la scène retranscrite ci-dessus se déroule dans un bistrot, lieu de réunion convivial et populaire qui rassemble les gens d'un même quartier, et en extrapolant, d'une même nationalité. Le couple russe brise une certaine unité, unité qui se réalise d'autant plus après le départ des Soviétiques puisque l'ennemi rend ami. Cette proximité est incompatible parce que la romancière insiste sur le clivage séparant la culture polonaise de la civilisation russe : la première est issue de la longue tradition européenne tandis que la seconde est apparentée à l'imaginaire asiatique (« [...] *selon le docteur Zebrzycki, ce sont des Asiatiques* »). En employant cette dénomination qui fait référence aux terres russes les plus à

---

<sup>350</sup> Alice Parizeau, *Ils se sont connus à Lwow*, op. cit., pp. 53-54.

l'est (on pense aux terres qui ont une frontière commune avec la Chine), une ressemblance des caractéristiques physiques et des mœurs entre Polonais et Soviétiques semble alors tout à fait exclue. De manière stéréotypée, l'Asiatique incarne celui qui exerce une violence cruelle à l'égard de son ennemi — mœurs situées aux antipodes de celles de l'Europe Occidentale, qui se présente comme héritière des Lumières : « *Cruauté asiatique !* »<sup>351</sup> s'exclame le docteur Zebrzycki dans le train à bestiaux qui conduit en déportation en URSS. Il est à noter que l'auteur emploie ce terme qui relève non de son langage imaginaire, mais du langage courant polonais de l'époque. Ainsi Tadeusz Konwicki l'utilise également dans son roman *Bohini, un manoir en Lituanie* et pour qu'aucune confusion n'ait lieu dans l'esprit d'un lecteur non averti, lors de sa narration, il insère une note de bas de page stipulant : « *Par 'asiatique', les Polonais désignent tout ce qui se trouve à l'est de leur pays et donc tout particulièrement les Russes* »<sup>352</sup> (Tadeusz Konwicki n'est pas cité ici par hasard, nous savons qu'Alice Parizeau était une de ses lectrices<sup>353</sup>). Cette appellation n'est pas la seule qui désigne, de manière péjorative, les Soviétiques :

Entre autres procédés, la représentation des personnages s'effectue par le choix du lexique. Une fois de plus, c'est à l'endroit des Soviétiques que se portent les expressions et les termes les plus violents. Ces derniers ont droit à des surnoms méprisants dans la culture polonaise, tels que 'Camarades', 'Vania' ou 'Kacapy'. En outre, ils sont désignés avec des mots forts par quoi ils sont relégués au monde de la barbarie. Mentionnons les termes les plus fréquemment utilisés : des barbares, des primitifs, des sauvages, des folles, des hordes sauvages, une bande de brutes, des demi-civilisés, des 'Asiatiques'.<sup>354</sup>

Ce dernier substantif relève d'un imaginaire attenant aux terres les plus orientales de la Russie, qui métamorphose tout particulièrement le Soviétique en « *héritier*

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>352</sup> Tadeusz Konwicki, *Bohini, un manoir en Lituanie*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 222.

<sup>353</sup> Voir Jean-Pierre Duquette, « Souvenir d'Alice Parizeau », *Les adieux du Québec à Alice Parizeau, op. cit.*, p. 70 : « De tout ce qu'elle a écrit, je retiendrai notamment les chroniques qu'elle donnait au *Devoir* depuis quelques années, et dans lesquelles elle s'employait surtout à parler ardemment de livres venus de ce qui s'appelait encore le bloc de l'Est. Le dernier romancier dont elle me fit porter les œuvres, à lire toutes affaires cessantes, fut Tadeusz Konwicki ».

<sup>354</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité. Sa représentation dans les romans du cycle polonais, op. cit.*, p. 89.

*direct des hordes sauvages des steppes d'Asie »*<sup>355</sup>. Il permet de créer une scission irrévocable entre le monde barbare (l'Est) et le monde civilisé (l'Ouest). Même l'Allemand, malgré la violence de ses actes pendant la guerre, continue d'appartenir au monde de l'ouest, à l'Europe, car, selon la romancière, ses crimes n'étaient pas sauvages — nous reviendrons ultérieurement sur la hiérarchie dans le mal qu'opère Alice Parizeau : « *Ce ne sont pas des hommes ! Ce n'est pas une armée ! Ils marchent comme des punaises et détruisent tout sur leur passage. Ils ne respectent rien ni personne. C'est une bande de brutes ! Les Allemands étaient disciplinés. Ils tuaient d'une balle. Eux, ils tuent pour s'amuser. Ils étranglent, violent et éventrent pour satisfaire leur plaisir »*<sup>356</sup>. Ainsi, le barbare est celui qui est violent, sans culture, sadique, celui qui envahit et conquiert sans se soucier des autochtones, celui qui tue pour le plaisir. Il ne peut être sans commune mesure comparé avec le cultivé (le Polonais) qui est ouvert aux autres, qui a la possibilité de transcender son existence par la croyance en l'existence de Dieu, qui est ancré dans une tradition familiale, nationale...

Comme nous allons le voir ultérieurement, bien que la Pologne apparaisse géographiquement comme la démarcation entre l'ouest et l'est, le Polonais des romans d'Alice Parizeau se réclame de la culture occidentale (par exemple, en raison de sa connaissance et de son amour des langues comme le français, l'anglais, le latin). C'est pour cette raison que la romancière critique, de manière acerbe, l'Europe qui se désintéresse des pays enfermés derrière le rideau de fer — allant même jusqu'à penser que cela arrange l'Europe que la Pologne fasse rempart contre le communisme. Pour elle, les Polonais sont d'autant plus trahis et abandonnés par l'Europe qu'ils se reconnaissent amplement dans cette culture. Les mots sur lesquels s'achève *Voyage en Pologne*, en 1962, sont sans appel : « *Car ce n'est pas la Pologne qui a rejeté l'Occident, c'est l'Occident qui a sacrifié une partie de l'Europe à un géant dont on a sous-estimé la force et l'appétit au moment crucial où tout était encore possible »*<sup>357</sup>. Près de vingt ans plus tard, dans *Les Lilas fleurissent à Varsovie*, ses propos restent, dans leur teneur, les mêmes, bien qu'ils se soient mués en dialogue :

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>356</sup> Alice Parizeau, *Les Lilas fleurissent à Varsovie*, op. cit., p. 31.

<sup>357</sup> Alice Parizeau, *Voyage en Pologne*, op. cit., p. 155.

- Pourquoi, dis-moi pourquoi l'humanité ne peut pas se faire avorter?  
Finie Prague, finie Budapest...

- Avorter, reprend Marek. On nous a obligés, nous d'ici, à porter la révolution. On nous force à la porter jusqu'au terme pour que d'autres puissent l'éviter. Pour que Paris soit beau et illuminé, nous n'avons pas la chance de nous faire avorter. À Prague, à Budapest, chez nous, à Moscou et à Leningrad, on sait qu'on donne la vie à un monstre collectif qui étouffera les individus. Ça ne fait rien. Les autres, ceux de l'Occident, ont construit un mur à Berlin pour que le monstre reste enfermé dans sa prison.<sup>358</sup>

La romancière, en caractérisant le Polonais comme un occidental, un européen, tente de faire comprendre que si le Soviétique est l'ennemi de la Pologne, il est tout autant l'ennemi de l'Europe, donc en somme du genre humain : « *L' 'autre-Soviétique' n'est plus seulement l'ennemi d'une nation mais se révèle aussi l'ennemi du genre humain ; la Russie commence à être perçue comme l'incarnation du Mal* »<sup>359</sup>, au point qu'il n'est même plus question dans l'extrait précédent d'Asiatique, terme qui conférait jusque-là, malgré tout, un aspect humain à l'envahisseur, mais de monstre — la Pologne a basculé dans un univers aux valeurs et références incompréhensibles, dominé par une force, une essence inhumaine.

À l'opposé des événements historiques tragiques perpétrés par les Soviétiques, figures sombres de l'humanité, rayonnent les hauts faits de résistance accomplis par les Polonais, personnages hautement positifs.

### 3. 2. 4. Description de faits historiques positifs emblématiques

L'insurrection de Varsovie, à laquelle a participé Alice Parizeau et pour laquelle elle a obtenu la Croix de guerre par le gouvernement polonais en exil à Londres, est sans conteste l'événement historique le plus décrit, le plus valorisé dans les œuvres de la romancière. Le fait que cette dernière ait des souvenirs personnels de ces moments ne peut pas être étranger à la récurrence de ces

---

<sup>358</sup> Alice Parizeau, *Les Lilas fleurissent à Varsovie*, op. cit., p. 274.

<sup>359</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité. Sa représentation dans les romans du cycle polonais d'Alice Parizeau*, op. cit., p. 91.

descriptions. En effet, l'acte héroïque pour lequel précisément elle a obtenu la Croix de guerre (sauver un de ces compatriotes alors qu'un immeuble, transformé en hôpital de fortune et situé à proximité d'eux, vient d'exploser et qu'il est en flammes — cet épisode de la vie d'Alice Parizeau est précisément rapporté par Pierre Duchesne dans sa biographie sur Jacques Parizeau) se retrouve adapté, déformé par la fiction, notamment dans *L'amour de Jeanne*.

Comme le remarque, à juste titre, Izabela Greulich, « *La participation à ce soulèvement marque d'un trait spécial la polonité des héros d'Alice Parizeau* »<sup>360</sup>.

En effet, la plupart des héros d'Alice Parizeau (Yves, Helena, Zosia) ont participé à l'insurrection, passage obligé pour leur conférer une polonité forte : ce combat, qui a échoué, a pourtant mis à mal l'armée allemande pendant soixante-trois jours alors que les forces militaires en présence étaient de toute évidence inégales. Mais c'est justement parce que le contexte était d'une difficulté extrême (les Allemands mieux armés, les Soviétiques attendant de l'autre côté de la Vistule, etc.) que la bravoure polonaise en sort encore plus grandie. Nata, enfant de la période de Solidarité, trop jeune donc pour avoir pu participer à ce soulèvement, est l'unique personnage qui se suicide, comme si l'attache extrême que confère l'insurrection à la vie, à la polonité, lui avait manqué.

Ce fait est abondamment relaté, toujours présent, alors que les scènes de bataille sont plutôt rares chez Alice Parizeau. Ceci s'explique en partie parce qu'il ne s'agit pas de deux armées en règle qui s'affrontent. Du côté polonais, les troupes résistantes étaient aussi composées, comme l'atteste la présence de la jeune Alicja Poznanska dans les rangs, de civils devenus soldats :

Comment s'explique la présence de ce soulèvement dans la diégèse des romans d'Alice Parizeau ? Comment se fait-il que ce soit le seul fait d'armes rapporté systématiquement dans ses romans ? [...] deux raisons expliquent ce choix. La première est qu'il traite de l'implication de civils devenus soldats pour la cause polonaise. [...] l'insurrection est montrée comme un élément essentiel dans la trame narrative, un antécédent obligatoire de presque tous les personnages principaux, un fait qui a laissé un impact sur la mémoire et la conscience collective du peuple. Pour les héros, cet événement est une

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 145.

sorte de point zéro de leur existence, un point de rupture après lequel la vie et la Pologne ne seront plus jamais les mêmes. La deuxième raison est d'ordre personnel : de tous les drames concernant la guerre en Pologne, l'insurrection de Varsovie est celui auquel Alice Parizeau a le plus activement participé.<sup>361</sup>

L'insurrection de Varsovie, comme nous l'avons vu précédemment, conditionne la vision de la Pologne à venir puisque l'Armée rouge a pris possession de Varsovie après les Allemands et que beaucoup de ces combattants, qui ne reconnaissent pas le nouveau régime en place, devront s'exiler. Ce fait d'armes, malgré la résistance et la bravoure des Polonais, a été perdu. En outre, il a exacerbé l'appartenance à la nation polonaise, nation dorénavant sous domination soviétique. Tout ceci engendre des sentiments intenses, complexes et contradictoires : « [...] *la fascination et le désenchantement à l'égard du pays ; le déchirement du départ vu à la fois comme un geste justifié et coupable ; l'amour du pays, mais un amour impossible ; le bonheur et le malheur d'être polonais ; le sens et le non-sens de la polonité ; l'injustice de l'histoire et sa gloire* »<sup>362</sup>.

L'insurrection de Varsovie est le seul fait d'armes, le seul événement comportant de la violence que rapporte Alice Parizeau dans le cadre de la conquête de l'autonomie polonaise. En effet, face aux terribles exactions commises par les Soviétiques (Katyn, Ostachkov, les déportations massives), l'écrivain montre une résistance active mais relativement pacifique de la part des Polonais. Ainsi, l'avènement de Karol Wojtyla à la papauté, devenant alors Jean-Paul II, le 16 octobre 1978, a incarné pour Alice Parizeau, comme pour sans doute de nombreux Polonais, le symbole d'une Pologne ouvertement catholique aux yeux du monde alors que le communisme soviétique interdisait, à l'époque, la pratique du catholicisme en Pologne. Car Jean-Paul II, né en 1920 à Wadowice, est le premier pape non italien depuis 1523 mais il est surtout le premier pape polonais. Ses nombreux documents pontificaux, ainsi que les multiples voyages à l'étranger — plus de soixante-dix entre 1979 et 1996 durant lesquels le pape se fit le défenseur des Droits de l'Homme et de la liberté religieuse —, ont donné à l'enseignement de Jean-Paul II un grand retentissement et l'ont crédité d'une certaine autorité morale. Il a affirmé avec vigueur que la lutte pour la justice

---

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 30.

sociale et le combat pour la dignité de l'homme font partie intégrale de l'œuvre d'évangélisation. On a pu dire qu'il avait influencé la restauration de la démocratie en Europe de l'Est.

C'est pour cela qu'Alice Parizeau accorde une large place à l'annonce de cette nomination vers la fin des *Lilas fleurissent à Varsovie* :

‘Attention, voici un bulletin spécial. Le cardinal polonais Karol Wojtyla vient d’être élu pape. C’est la première fois dans l’histoire de l’Église qu’un Polonais accède au siège de Saint-Pierre. Je répète, le cardinal polonais Karol Wojtyla...’

- Le monde vient de faire à la Pologne le plus beau, le plus merveilleux des cadeaux, dit Kazik. Le premier cadeau de toute notre histoire...

- Mon Dieu ! Ce n'est pas possible, s'énerve Inka. Qu'est-ce que c'est comme poste ? Vérifie Kazik, vérifie vite !

- Non mon petit, ce n'est pas de la propagande, c'est la BBC de Londres, c'est la vérité !

[...] Tourné vers Inka, les bras croisés sur sa poitrine, il récite le poème de Juliusz Slowacki, ce grand poète polonais du début du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'ils aiment tous les deux. ‘Parmi les dissensions, les troubles — Dieu frappe / Un immense bourdon, / Il a pour un Slave, cette fois, nouveau pape, / Ouvert le trône... / Il approche déjà et distribuera / Les forces terriennes. / Sous l'effet de ses paroles bondira / Le sang dans nos veines.’

- Le destin collectif, murmure Inka, nous dominera toujours, toi et moi. Le destin collectif...<sup>363</sup>

Suite à cet épisode, Alice Parizeau mettra en scène le départ de Magda et du curé Marianski pour Rome afin d'assister au couronnement du nouveau Pape (il est à noter qu'Alice Parizeau assista elle-même à cet événement : « *Elle représenta le Québec au couronnement de Jean-Paul II Wojtyla* »<sup>364</sup>) — le curé Marianski qui

---

<sup>363</sup> Alice Parizeau, *Les Lilas fleurissent à Varsovie*, op. cit., pp. 357-358.

<sup>364</sup> Jean Ethier-Blais, « Alice Parizeau 1930-1990 », *Les Adieux du Québec à Alice Parizeau*, op. cit., p. 80.

pense en son for intérieur : « *Dieu, dans sa miséricorde, a offert cette récompense à son peuple qui ne cesse de chercher sa liberté et son indépendance* »<sup>365</sup>.

L'avènement du Pape Jean-Paul II n'est pas sans conséquence, deux ans plus tard en août 1980, sur la naissance du mouvement Solidarité. En effet, l'élection de ce pape encouragea les aspirations des Polonais à la liberté intellectuelle et politique. Le niveau de vie continuant à se détériorer, un vaste mouvement de protestation ouvrière se développa durant l'été 1980. Des centaines de milliers d'ouvriers se mirent en grève et paralysèrent le pays. À Gdansk, Lech Walesa, un électricien des chantiers navals, et 17 000 ouvriers occupèrent leur lieu de travail pendant trois semaines et commencèrent à émettre des revendications politiques. Les autorités communistes furent obligées de faire des concessions sans précédent et le 31 août furent signés les accords de Gdansk : les grévistes obtinrent la création de syndicats indépendants, le droit de grève, des augmentations de salaire, la libération des prisonniers politiques et un assouplissement de la censure. À la suite des accords de Gdansk, le syndicat indépendant Solidarité (Solidarnosc), fort de dix millions d'adhérents, fut créé avec, à sa tête, Lech Walesa. Gierek fut remplacé à la tête du Parti communiste par Stanislaw Kania. La confrontation entre Solidarité et le Parti communiste se développa dans un contexte de déclin économique et de mécontentement social. Devant les revendications de Solidarnosc, appuyées par des manifestations nombreuses et par l'Église catholique, extrêmement influente, le Parti communiste sembla désarmé. En 1981, les Soviétiques firent peser des menaces d'interventions militaires. En février 1981, le général Wojciech Jaruzelski remplaça Kania à la tête du parti. En décembre 1981, l'état de guerre fut proclamé, Solidarité dissout, Lech Walesa et plusieurs milliers d'activistes furent arrêtés. Toute opposition fut réprimée. Le parti procéda au limogeage des communistes réformistes. Walesa fut libéré en novembre 1982 puis l'état de guerre suspendu en juillet 1983. Manifestations et arrestations se multiplièrent. Solidarité devint un mouvement d'opposition clandestin, soutenu par la puissante Église catholique. C'est dans ce climat que survint en octobre 1984 l'affaire compromettante pour l'image du régime, du père Jerzy Popieluszco, enlevé, torturé et assassiné par la police politique. Le régime Jaruzelski perdit peu à peu la maîtrise de la situation et tenta

---

<sup>365</sup> Alice Parizeau, *Les Lilas fleurissent à Varsovie*, op. cit., p. 360.



d'introduire des réformes économiques. En 1988, des grèves se multiplièrent pour protester contre la hausse des prix et pour réclamer la légalisation du syndicat Solidarité. L'impasse politique et économique à laquelle était arrivée la Pologne à la fin des années 1980 fut résolue par la glasnost et la perestroïka de Mikhaïl Gorbatchev : les réformes devenaient possibles. Des négociations entre le pouvoir constitué des communistes réformistes de Jaruzelski et l'opposition incarnée par le Comité civique de Walesa aboutirent au rétablissement du pluralisme syndical en 1989 et à la démocratisation des institutions. Les libertés civiques et politiques furent accordées, Solidarité fut légalisé et un Sénat librement élu institué. En 1990, la première élection présidentielle au suffrage universel donna la victoire à Lech Walesa.

Toute cette période — ainsi que celle qui vit les grèves des années 1970 où Lech Walesa était déjà le meneur de ces contestations — est précisément couverte par le diptyque formé par *Les Lilas* et *La Charge*, le premier volume narrant la naissance de Solidarité :

Sans moyens, sans équipements, pauvres comme on ne peut l'être en Europe que chez nous, ils sont en train de donner, ces bougres-là, la meilleure leçon de démocratie [...]. Qu'on gagne ou qu'on perde, jamais le monde ne pourra oublier les événements de Gdansk ! Pas cette fois-ci ! Ce n'est plus comme il y a dix ans. La complicité du silence de l'Occident est détruite désormais ! Tu comprends Helena ? C'est l'ignorance des réalités du régime soviétique qui demeure la principale cause de la séduction qu'il peut encore exercer sur des imbéciles et des doux rêveurs confortablement installés dans l'opulence. Le Kremlin le sait et le cultive, à grand renfort de récompenses, versées en or ou en devises fortes, cette ignorance qui sert leur propagande dans le Tiers monde et ailleurs. La Russie soviétique a réussi ainsi à apparaître comme une sorte de modèle idéologique imaginaire, mais non moins sacré. Ce sont les gars de chez nous, ces garçons et ces filles qui dorment sur le ciment et recopient des communiqués à la main, qui sont en train de démontrer au monde qu'on lui a menti et qu'on continue à le leurrer. Au lieu de se battre, [...] en laissant des morts et des blessés dans les rues, comme en 1970, ils ont eu la sagesse et la patience de transformer

leurs lieux de travail en forteresses de la liberté. Ils ont raison. On peut tuer, on peut tirer sur la foule, mais on ne peut pas forcer des millions d'ouvriers à travailler, s'ils ne le veulent pas. Désormais, [nos dirigeants du Parti] vont être obligés de compter avec les hommes et les femmes de 'Solidarité'. Ils vont enfin apprendre, à respecter, les droits du peuple.<sup>366</sup>

La contemporanéité des *Lilas* avec le mouvement Solidarité est à souligner : « *L'avènement extraordinaire et le succès de Solidarité ont été comme une illumination dans l'âme d'Alice Parizeau. Elle sut qu'il était temps de régler son compte avec le passé et quand le passé a son compte, le présent (qui est un printemps) peut s'épanouir. C'est la métaphore du lilas qui refleurit* »<sup>367</sup>. Et, en effet, la romancière « règle son compte » avec les tabous du passé communiste, puisque c'est à partir de 1981, année de la publication des *Lilas*, parution qui se situe juste après l'avènement de Solidarité (« *Les événements de 1980 ont donc provoqué une précipitation de mémoire* »<sup>368</sup>), qu'elle va enchaîner les œuvres les plus anticomunistes du cycle polonais. Le personnage de l'écrivain Marek, sorte d'*alter ego* de notre romancière, comprend ce que va être son livre :

Il a besoin, ce pays, de la poésie et de rêves, mais je n'ai pas assez de talent pour les décrire. [...] Moi, je ne suis qu'un bougre d'imbécile, tout juste bon pour être un témoin. [...] je vais être le chroniqueur, l'observateur qui raconte la vérité. Personne ne voudra imprimer mon manuscrit, mais un jour, plus tard, dans plusieurs années, on le retrouvera et on le fera lire aux gens pour qu'ils sachent et puissent reconstituer leur passé. Tout est faux. Les manuels d'histoire dans les écoles, les livres, les encyclopédies, les journaux et jusqu'aux nouvelles à la télévision. Écoutez, braves gens, moi, je vais vous dire la vérité sur cette réalité que vous êtes en train de vivre sans la connaître, pour que vous et vos enfants puissiez vous venger, ou tout simplement comprendre. Voilà, c'est cela mon introduction.<sup>369</sup>

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>367</sup> Jean Basile, « Une personnalité... ardente et fière », *Les Adieux du Québec à Alice Parizeau*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>368</sup> Dariusz Gasowski, « Alice Parizeau, gardienne de la mémoire et servante de l'espoir », *Alice Poznanska Parizeau femme de tous les combats*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>369</sup> Alice Parizeau, *Les Lilas fleurissent à Varsovie*, *op. cit.*, pp. 344-345.

Dorénavant, Alice Parizeau adoptera la même ligne de conduite dans ses romans. L'enjeu, pour elle, consistera alors à faire connaître les faits gommés, occultés, à un plus large public, palliant ainsi à ce manque d'informations et glorifiant, par la même, une figure hautement positive, celle du Polonais.

### 3. 2. 5. Représentation du Polonais

Les clichés romantiques sur les traditions insurrectionnelles de la Pologne y sont rappelés, dans les deux romans en question [*Les Lilas* et *La Charge*], tout comme cette société d'avant la Seconde Guerre mondiale, de type aristocratique, à l'intérieur du double enveloppement : Terre-mère, Église-mère, la langue nationale — refuge de l'affirmation individuelle — d'où une évasion des symboles et des mythes collectifs. La tentation est toujours plus grande de se rassembler autour des symboles les plus simples de l'identité nationale [...]. Dans ce microcosme ne manquent ni l'ouvrier résistant, ni le curé, ni l'intellectuel d'origine noble, ni les indicateurs de la police secrète, ni même le rapatrié qui cherche la vraie liberté en Pologne populaire.<sup>370</sup>

Effectivement, mettre en scène des personnages typés qui, en outre, se rassemblent autour des symboles de l'identité nationale les plus simples (la culture, la religion, la terre, l'héroïsme...), permet à Alice Parizeau d'opposer au personnage du Soviétique des protagonistes polonais simples, sûrs de leurs valeurs. Revaloriser, glorifier les valeurs, les symboles du peuple polonais est, en quelque sorte, une forme de résistance. Alors que le Soviétique est un personnage « détaché » (dans le sens où il a quitté son sol pour en envahir un autre, dans le sens où il n'a pas de lien spirituel, dans le sens où il ne veut plus entretenir de relation avec ce qui représente l'aristocratie, la bourgeoisie, ou la culture), le Polonais incarne, quant à lui, l'attachement, d'autant plus que « *le Polonais, c'est celui à qui on refuse le droit à sa propre terre* »<sup>371</sup>. Ce refus motive le resserrement autour des valeurs et symboles qui font le Polonais. Comme le Polonais est bel et bien celui à qui on refuse le droit à sa propre terre, Alice

---

<sup>370</sup> Dariusz Gasowski, « Alice Parizeau, gardienne de la mémoire et servante de l'espoir », *Alice Poznanska Parizeau femme de tous les combats*, op. cit., pp. 56-57.

<sup>371</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité*, op. cit., p. 123.

Parizeau va mettre en scène des personnages qui sont justement en lien direct et étroit avec cette terre, comme le paysan, le combattant, mais cela peut également être l'exilé.

L'aristocrate, l'intellectuel cultivé (ces deux personnages vont souvent de pair chez Alice Parizeau) incarnent ceux qui possèdent les mots pour glorifier la patrie mais aussi ceux qui sont en complète opposition avec le Soviétique qui prône le prolétariat et qui ne pratique que le réalisme socialisme en art. Sans doute que la romancière valorise d'autant plus ces types de personnages, abondants dans ses œuvres, parce qu'elle-même était l'enfant issue de l'union d'un riche industriel et d'une pianiste ; elle appartenait effectivement à un milieu très aisé et cultivé.

La plupart des romans d'Alice Parizeau s'ouvrent avec ce type de personnages, montrant ainsi un milieu protégé, fier, traditionnel, fédérateur — en somme une Pologne riche (financièrement mais aussi culturellement) qui ne pourra qu'être vouée à la disparition avec la venue des Allemands, mais surtout des Russes. Souvent, le personnage de la grand-mère symbolise cette Pologne d'antan, et comme cette dernière, elle disparaît tôt dans la narration pour faire place à une nation combattante, déchirée : « *Dans le cycle polonais, la grand-mère a le double rôle : celui de gardienne de la culture et d'éducatrice* »<sup>372</sup>. Par exemple, les premières pages d'*Ils se sont connus à Lwow* présentent Lala et son père lors d'une promenade à cheval dans une nature tout à fait bucolique et idyllique. Le premier évènement qui vient rompre le charme est la mort de la grand-mère paternelle. La mort de cette vieille femme symbolise la mort d'une certaine Pologne<sup>373</sup>. Outre le fait que ces funérailles permettent un procédé narratif fort utile (la présence et donc par-là la description de tous les personnages), elles dressent une dernière fois le décor d'une Pologne européenne, raffinée, intellectuellement libre et riche :

Maryla pousse la porte. [...] La chambre de sa belle-mère ressemble à un salon, avec son alcôve, sa bibliothèque, ses meubles de style Bidermaier et son piano. Le lit étroit, surmonté de deux gros coussins brodés au petit point, imite une causeuse, mais n'évoque aucune

---

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>373</sup> Voir Alice Parizeau, *Une femme*, Montréal, Leméac, 1991, p. 297 : « Le premier symbole qui me vint à l'esprit était celui de l'enterrement de la vieille femme. Une époque touchait à sa fin qui, pour la ville de Lwow, était définitivement close puisqu'elle devait être vidée de ses habitants, annexée par les Soviétiques et cesser ainsi d'exister pour devenir partie intégrante d'un autre univers. »

intimité. [...] Marusia, la bonne, [...] a placé un bouquet [...] sur la table ronde, finement incrustée de nacre qui rappelle un lointain voyage à Venise. Dans la vitrine, d'autres souvenirs voisinent avec les objets d'artisanat polonais. Des figurines en porcelaine peinte, ramenées de Vienne, une croix en ivoire achetée à Paris et un edelweiss sculpté dans le bois par les montagnards de Zakopane. Sur le piano, la tête de Frédéric Chopin en bronze, des napperons en dentelle [...], des livres reliés en cuir rouge, souple et délicat, sur la table de nuit ...<sup>374</sup>

Suite à ce décès survient la première coupure, le largage d'une bombe par l'aviation allemande, épisode qui donne son titre au premier chapitre, « L'attentat » — ce mot suggérant toute l'illégalité du geste commis par les nazis. Alice Parizeau utilise l'invasion russe, qui suivra dans la narration, comme une surenchère paroxystique, ce drame venant achever tous les précédents<sup>375</sup>. Bien que nous nous situions dans le deuxième chapitre, nous sommes donc effectivement confrontés au moment clef de la trame romanesque, le premier chapitre n'ayant exposé que des prémisses utiles pour renforcer l'impact de l'invasion russe.

Dans *Survivre*, la grand-mère est celle qui inculque, en l'occurrence ici à son petit-fils Yves, les valeurs qui font de celui qui les applique un Polonais par excellence :

- Répète-moi un peu, ce que je t'ai appris dernièrement.
- Un homme, c'est un être courageux, honnête, fidèle à ses devoirs et à sa patrie, qui croit en Dieu, protège les faibles et ne fait rien dont il pourrait avoir honte, récita docilement Yves. Il ne ment jamais, ne se parjure pas et évite de manifester ses sentiments en public.
- Bravo ! Il ne te reste plus qu'à te conformer à ces règles et tout ira à merveille. Au revoir.<sup>376</sup>

---

<sup>374</sup> Alice Parizeau, *Ils se sont connus à Lwow*, op. cit., p. 14. C'est nous qui soulignons.

<sup>375</sup> Voir Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité. Sa représentation dans les romans du cycle polonais d'Alice Parizeau*, Doctorat, Université Laval, 1997, p. 78 : « Dans la composition des romans, ils [les Soviétiques] interviennent toujours après les Allemands, à savoir quand se joue le sort des Polonais, mais au moment où tout espoir est encore possible. Ayant ainsi en quelque sorte « le dernier mot », ils scellent chaque fois le sort des Polonais. Ce sont eux qui, par leurs attaques, rendent toute fuite impossible et toute défense presque impossible (*Survivre* et *Ils se sont connus à Lwow*), eux qui, par leur refus de venir en aide à la Varsovie en lutte, condamnent l'insurrection et finalement, eux qui, une fois l'Allemagne nazie vaincue, procèdent à l'occupation de la Pologne ».

<sup>376</sup> Alice Parizeau, *Survivre*, op. cit., p. 46.

Angelina Stanska, la grand-mère d'Yves, disparaîtra dans un acte hautement héroïque : elle mourra dans son usine familiale qu'elle fera exploser afin qu'elle(s) ne tombe(nt) pas dans les mains de l'ennemi.

L'un des traits distinctifs qui oppose Soviétiques et Polonais est le fait que ce dernier pratique des langues appartenant à la famille des langues latines. Lorsque le capitaine Gregory et ses sbires viennent brutaliser les réfugiés réunis à l'église, le curé Wiktor les accueille en affirmant qu'il connaît le latin et le français, mais ne parle pas leur langue à eux<sup>377</sup>. Il réussit ainsi à déconcerter l'officier. En s'adressant au père en russe, Gregory agit dans la logique du conquérant voulant sceller sa domination par l'imposition de sa langue. En réalité, l'allégation de ne pas parler la langue de Gregory semble être chez le père Wiktor une forme de protestation contre la conduite des Soviétiques. C'est comme s'il se rebellait à l'idée de parler la langue de l'étranger. Par cette attitude, il oblige l'agent du NKVD à parler polonais et, à travers l'usage de cette langue, à agir spontanément de façon plus civilisée. De plus, en sa qualité de prêtre, il l'oriente en quelque sorte vers le chemin de la rédemption. D'ailleurs, quelques pages plus loin, Gregory insultera le père Wiktor en le traitant d'« aristocrate » : « *Vous, les Polonais, vous êtes tous des aristocrates, hurle le capitaine Gregory. On va vous apprendre en Sibérie à vivre comme nous ! Ton Dieu, curé, va nous aider à punir les ennemis du peuple !* »<sup>378</sup>.

En route pour un colloque organisé à Moscou, Zbigniew aborde le sujet des récits sur les splendeurs de Moscou laissés par les voyageurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle et spontanément « [les Polonais] se mettent à discuter en français, ce qui déplaît aux Soviétiques qui ne comprennent pas »<sup>379</sup>. En conversant en français, les Polonais se transportent immédiatement dans l'univers de la culture. La langue française devient dans ce cas un espace de liberté à l'intérieur duquel ils peuvent s'isoler de la surveillance soviétique omniprésente jusque dans leur compartiment. Les langues latine, française et anglaise représentent les cultures dont le Polonais se réclame (Catherina, protagoniste polonaise retenue en URSS, expliquera en anglais à des journalistes occidentaux la réalité de l'oppression soviétique en Pologne ; c'est pour cette raison qu'elle se fera tuer par des Russes). Voisinant

---

<sup>377</sup> Voir Alice Parizeau, *Ils se sont connus à Lwow*, op. cit., p. 41 : « Veuillez me pardonner, dit lentement le père Wiktor. Je connais le latin et le français, mais je ne parle pas votre langue. »

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 73.

avec l'Orient, ce dernier se prévaut de sa participation à la civilisation occidentale (ce lien est incarné par la relation de Balzac et d'Hanska-Hofmanova étudiée avec soin par Zbigniew). En effet, le voisinage spatial est ici doublé d'une distance culturelle infranchissable. Autant ces voisins se touchent par une frontière commune, autant ils sont éloignés par leurs horizons culturels.

La religion catholique finit d'éloigner le Polonais, fervent croyant, du Soviétique communiste athée : « [Marx] fut un grand philosophe, probablement honnête et idéaliste, mais il s'est trompé. Le Christ nous a appris bien avant lui qu'il faut respecter l'égalité des hommes, lui il a voulu l'imposer à travers un système où Dieu n'existe pas. Eh bien ! Dieu existe et c'est cela le véritable sens de la vie individuelle et collective »<sup>380</sup>, explique le curé Marianski à Helena. Alice Parizeau, qui achève tous ses romans en inscrivant le lieu et la date d'écriture selon la formule suivante, comme dans *L'amour de Jeanne*, « Montréal, juin de l'an de grâce 1986 », plante dans toutes ses histoires des personnages polonais fervents croyants mais également des personnages d'hommes d'église hautement valorisés et positifs : le curé Marianski (*Les Lilas*, *La Charge...*), le père Wiktor (*Ils se sont connus à Lwow...*) qui traversent, généreux et invincibles, les quarante années d'épreuve.

La vision judéo-chrétienne d'Alice Parizeau s'exprime dans ses œuvres, notamment celles appartenant au cycle polonais, parce que ses héros vivent la reconquête de leur terre comme un chemin de croix. Les Polonais sont obligés de passer par la souffrance (l'épreuve) pour (re)trouver la liberté : « Il vaut mieux lutter pour un but, pour une cause ou pour une idée. La mort inutile est toujours présente. La mort héroïque, c'est rare. Seuls les élus y ont droit. [...] Dieu tout-puissant l'a voulu ainsi. Chaque épreuve est une bénédiction, puisqu'elle purifie et délivre des péchés »<sup>381</sup>.

Les métaphores chrétiennes du sacerdoce, du pèlerinage font partie de la construction du cycle polonais : être polonais et s'exiler afin de répandre la bonne parole, avoir pour mission de dénoncer le martyre polonais — « *Le Polonais, c'est celui qui témoigne à la face du monde de la tragédie de son pays, de l'injustice passée et présente faite à la Pologne* »<sup>382</sup>. La Pologne martyre, la Pologne « Christ

---

<sup>380</sup> Alice Parizeau, *Les Lilas fleurissent à Varsovie*, op. cit., p. 42.

<sup>381</sup> Alice Parizeau, *Survivre*, op. cit., p. 71.

<sup>382</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité*, op. cit., p. 131.

des nations », la Pologne qui fait son « chemin de croix » pour accéder à l'indépendance, cette Pologne qui attend cette « résurrection » tant attendue, cette Pologne prise dans « l'enfer » communiste, cette Pologne qui se défend contre le « Satan » russe ou allemand, cette Pologne qui souhaite retrouver cet « Eden », son pays d'autrefois bien à elle, dont elle a été chassée comme une « Ève pécheresse », cette Pologne qui porte son antisémitisme comme le « péché originel » envahit littéralement le texte d'Alice Parizeau :

Cependant, ce fut une image formulée principalement par Krasinski qui toucha le plus efficacement l'imaginaire collectif polonais, celle du 'Christ des nations'. Krasinski [...] comparait ainsi l'histoire de la Pologne à la vie de Jésus. Tel le Nazaréen, la nation polonaise se soumet au martyre afin d'expier les infâmes péchés des autres nations qui ont offensé Dieu, la Pologne est crucifiée et dépecée par ses tourmenteurs impies, elle est morte, mais, tout comme le Christ, elle renaîtra en gloire le troisième jour et, ayant ainsi racheté les crimes des autres, elle rayonnera d'autant plus pour montrer à l'humanité future la voie du salut éternel. On avait là, évidemment, la version la plus frappante du messianisme polonais et la plus satisfaisante pour un orgueil national bafoué depuis si longtemps. La Pologne se lavait elle-même de tout péché et rejetait toute erreur ou faute sur les peuples cruels, voraces et abandonnés de dieu, tout en se réservant les bénéfices de l'espérance chrétienne : une résurrection qui prouverait au monde entier l'immortalité de l'âme nationale.<sup>383</sup>

*« Regarde ces arbres ma fille, ces champs et cette rivière. C'est ton pays, Jeanne. Tu ne veux pas comprendre ce que cela signifie ! Un peuple, une langue, une foi et des maisons avec un toit de chaume. C'est merveilleux tout ça ! Les bombes, les uniformes, la guerre, passeront. La terre restera. Et c'est ça qui compte »*<sup>384</sup>. La terre et la religion se trouvent profondément liées dans les œuvres d'Alice Parizeau, notamment au travers du personnage de Magda, simple et bonne paysanne, grande complice du curé Marianski avec qui elle partira à Rome assister à l'intronisation de Jean-Paul II. Magda est celle qui vit à la campagne, travaille la

---

<sup>383</sup> Alain van Crugten, « Mythologie polonaise », *Mythologie polonaise*, sous la direction de Jan Rubès et Alain van Crugten, Paris, Éditions Complexe, 1998, p. 18.

<sup>384</sup> Alice Parizeau, *Survivre*, op. cit., pp. 71-72.



terre, nourrit les assiégés de Varsovie lors de la Seconde Guerre mondiale, protège les faibles (comme Helena après son viol commis par des Soviétiques) :

En principe, dans la saga, il n'y a qu'une seule grande figure paysanne pour témoigner de toute cette classe sociale, Magda. Elle a connu la Pologne libre puis la Pologne occupée [...]. Si, tout au long de la saga, elle suffit à elle seule à représenter la paysannerie, c'est que ce groupe garde inchangés ses principaux traits de caractère. Le temps passe sans les altérer, car le travail de la terre enseigne l'éternel cycle des choses. [...] 'Les guerres et les révolutions passent, mais la campagne polonaise reste ce qu'elle a toujours été, pense Andrzej. Comme sa grand-mère et sa mère, Magda travaille la terre, élève les enfants et va à l'église le dimanche'. Forte de sa position sur sa terre, elle accueille chez elle les personnes en difficulté provenant d'autres classes sociales. [...] Tout finit bien quand elle est là. [...] Propriétaire d'une terre, Magda défie le système par sa relative autonomie.<sup>385</sup>

Sa foi et son patriotisme sont sans faille. À la différence de certains personnages d'intellectuels qui réfléchissent sur les enjeux de la guerre et de la domination soviétique et les conséquences que cela peut engendrer sur leur polonité, Magda ne doute pas. Attachée à la terre, elle n'est dans aucune rupture idéologique : « *Autant Magda ne se posait pas de questions sur sa propre polonité, celle-ci allant de soi, autant pour Andrzej, elle est 'la grande affaire de sa vie'* »<sup>386</sup>. Dans son autobiographie, Alice reviendra sur ce personnage et en expliquera la genèse, toujours dans des propos louangeurs.

Car, si pour Magda la polonité est innée, il n'en va pas de même pour les personnages d'origine juive notamment qui s'interrogent sur leur double rapport à la judéité et à la polonité : laquelle doit prédominer, doit triompher... ? Pour Andrzej, le docteur des *Lilas*, comme pour Roman, dramaturge dans *Ils se sont connus à Lwow*, la question se résout dans la prédominance de la polonité. Le premier confie à Magda, la paysanne polonaise : « *Vois-tu, je suis polonais et médecin et ce sont là les deux réalités auxquelles je tiens le plus au monde. Mais constamment il y a quelqu'un pour me dire que ce n'est pas vrai, que je suis juif, ce qui n'a pas de signification pour moi, mais uniquement pour l'autre ; celui qui*

---

<sup>385</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité*, op. cit., p. 284.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 269.

me parle et qui m'accuse. Je voudrais être juif, Magda, partir pour Israël et me battre pour leur réalité mais je ne peux pas. Comprends-tu cela ? »<sup>387</sup>. Le second a un article publié par le *London Times* et qui s'intitule « Polonais par choix » — en fait, une note en bas de page explique qu'il s'agit-là d'un « *Extrait d'une lettre ouverte écrite par Marian Hemar, poète polonais (1901-1977) né à Lwow et mort à Londres* » :

Je pense à mon grand et malheureux amour pour la Pologne et pour les Polonais. Mon grand amour qui ne peut accepter une autre Pologne que celle qui sait être noble et honnête, belle et héroïque. [...] Je suis Polonais par goût et par choix, et je me battraï pour ma Pologne, la vraie, [...] jusqu'à l'instant ultime de ma vie. Quand je me sens triste, humilié et déçu, je n'ai qu'à chercher à rencontrer un pilote tel qu'Andrzej Strasburger, qui lui aussi est polonais par choix, comme moi, et aussitôt j'oublie mes compatriotes qui, émigrés, ne savent plus être dignes de nos grands poètes, Slowacki et Mickiewicz, ni se souvenir de notre maréchal, Joseph Pilsudski, dont ils salissent la mémoire par leurs propos et leur conduite.<sup>388</sup>

En revanche, Zbigniew, l'autre personnage juif d'*Ils se sont connus à Lwow*, est en somme l'antithèse de Roman : lui-aussi est le mentor de Lala, mais en négatif, puisqu'il abusera d'elle ; quant à sa polonité, il y renoncera en s'engageant pour la cause israélienne — il en mourra d'ailleurs (« *Si nous pouvions avoir un pays, une république indépendante, cela serait différent. Moi-même, je n'aurais plus de complexes et les difficultés que j'éprouve parfois à me situer entre mon attachement à la Pologne et mes origines seraient aplanies* »<sup>389</sup>).

Ainsi, pour Alice Parizeau, le Polonais ne doit pas se désengager de sa polonité surtout si les épreuves dans le combat paraissent insurmontables. En effet, le Polonais est toujours un combattant, même depuis son plus jeune âge (voir la pléthore d'enfants qui s'engagent dans la lutte, à l'image sans doute de ce que fit Alice Parizeau elle-même), et un combattant, qui plus est, constamment décrit dans les postures où son combat semble perdu d'avance. Telle est l'image du Polonais : une lutte perdue d'avance mais qui se maintient coûte que coûte (voir

---

<sup>387</sup> Alice Parizeau, *Les Lilas fleurissent à Varsovie*, op. cit., p. 87.

<sup>388</sup> Alice Parizeau, *Ils se sont connus à Lwow*, op. cit., p. 209.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 35.

bien sûr toutes les descriptions portant sur l'Insurrection de Varsovie). C'est dans ce cadre qu'est décrit le courage de Robert, père d'Helena : « *Lieutenant de réserve, Robert dirigeait la charge de l'escadron. La dernière charge de cavalerie de l'Europe. Les chevaux contre les tanks, le courage conte la force, le carnage, ultime moyen de se défendre contre l'esclavage et la honte de la défaite. Quand son cheval s'est écroulé, il a continué de courir, son revolver au bout de son bras. Ils ont été obligés de le matraquer à dix contre un. Il s'est réveillé à l'hôpital militaire* »<sup>390</sup>.

Même la cause définitivement perdue, le Polonais garde toute son aura, sans doute parce que telle est la polonité, à savoir impérissable :

Maryla s'éloigne, retourne au salon et s'approche de la fenêtre. En bas, dans la rue, les soldats désarmés continuent de marcher. Certains poussent devant eux des chariots avec des blessés, d'autres soutiennent des camarades qui ne peuvent pas avancer sans aide et tous paraissent à bout de forces. D'un geste, Maryla saisit dans le vase le bouquet de marguerites et se met à les lancer. Les fleurs blanches tombent sous les pieds nus des soldats, quelqu'un relève la tête, Maryla agite la main, l'homme se penche, ramasse une fleur et l'accroche à sa veste, puis d'autres l'imitent. Ces marguerites, c'est tout ce qu'ils emportent de cette ville qu'ils ont défendue avec l'espoir de vaincre les envahisseurs de l'Est et de l'Ouest. Le soleil, indifférent, brûle leurs visages et, sur les chariots, les blessés gémissent.<sup>391</sup>

### 3. 2. 6. Conclusion

À la lecture du livre *Mythologie polonaise*, force est de constater que toute l'imagerie mythique développée par Alice Parizeau correspond bien à un courant issu à la fois de l'écriture proprement polonaise et de l'écriture d'origine polonaise émanant de l'émigration. En effet, Alain van Crugten, dans l'article introduisant cet essai, décline une sorte de répertoire des *topoi* historiques polonais qu'illustre, de son côté et immanquablement, Alice Parizeau dans ses

---

<sup>390</sup> Alice Parizeau, *Les lilas fleurissent à Varsovie*, op. cit., p. 16.

<sup>391</sup> Alice Parizeau, *Ils se sont connus à Lwow*, op. cit., p. 41.

œuvres : « *Solidarność, le catholicisme unificateur et vecteur du patriotisme, [...] les images papales [...], mais aussi Lech Walesa* »<sup>392</sup>, « *La Pologne martyre, le sacrifice expiatoire et la Russie, éternelle persécutrice [...]. [Un] Occident [qui doit] quelque chose à la Pologne, victime et combattante de l'anticommunisme. [...] la réactivation du mythe de la Pologne 'dernier bastion de la chrétienté', donc de l'Europe, face au péril de l'URSS marxiste athée considérée comme nouvel avatar de l'ancien Empire russe orthodoxe* »<sup>393</sup>. Daniel Beauvois développe lui aussi les mêmes idées : « *On ne cesse de s'adonner à des rêveries polonocentristes sur les cimetières de Wilno ou de Lwow, sur l'art polonais, sur les persécutions, les déportations, les grandes figures polonaises, la religion catholique, les destructions [...]* »<sup>394</sup>.

Cette obsession de la mythologie nationale et dans les cercles littéraires polonais et dans les cercles littéraires de l'émigration polonaise soulève quelques remarques.

En ce qui concerne Alice Parizeau, cela montre, dans un premier temps, le lien indéfectible qu'elle entretenait avec sa Pologne natale. Il y a ses propres souvenirs, ses voyages en Pologne, les multiples rencontres avec des Polonais mais surtout les innombrables lectures de livres polonais ou issus de l'émigration polonaise (on sait que pour la création de ses propres œuvres, mais sans doute pas uniquement dans ce but là, Alice Parizeau se documentait énormément) qui n'ont pu qu'influencer son imaginaire. En cela, elle est à la fois l'héritière et la donatrice d'une culture vécue et assimilée. Dans *Une femme*, elle parle ainsi de ce lien viscéral qui l'attache à la Pologne :

Je compris lors de ce voyage que j'étais toujours aussi stupidement attachée au pays où ma mère, mon père et bien d'autres membres de ma famille étaient morts sans sépulture. Je me rendis compte que moi, installée au Canada, à Montréal, au Québec, amoureuse de Paris, je demeurais néanmoins farouchement liée à cette Pologne où je n'ai connu que misères, drames et luttes désespérées, que cette terre [...] demeurerait [...] jusqu'à la fin de mon existence, une sorte de terre promise que je serai incapable de ne pas aimer avec une passion

<sup>392</sup> Alain van Crugten, « Mythologie polonaise », *Mythologie polonaise, op. cit.*, p. 10.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>394</sup> Daniel Beauvois, « Le mythe des confins ou comment y mettre fin », *Mythologie polonaise, op. cit.*, pp. 60-61.

parfaitement aveugle. Seule de mon espèce parmi les survivants de ma famille [...], moi, j'aimais, et parce que j'aimais cette terre, son passé, ses villes et ses villages, j'essayais de comprendre, d'analyser et d'expliquer. *Voyage en Pologne* n'était qu'une tentative en ce sens ; d'autres suivirent. Ce furent des romans, des textes, des articles et des émissions radiophoniques, des milliers de pages et de mots que je portais en moi et qu'il me fallait mettre sur papier. Ma vie, en somme, aura été absurde. Née en Pologne, instruite à Paris, adoptée par le Québec, je n'ai pas été en mesure de me libérer d'une passion sans espoir pour un pays qui ne voulait pas de moi.<sup>395</sup>

L'utilisation de symboles propres à l'imaginaire polonais lui permet de rester liée avec son pays natal ; mais également, ils sont une forme de reconnaissance pour ses lecteurs — davantage pour ceux natifs de Pologne même si par leur valeur extrêmement positive (la résistance, l'héroïsme, etc.), ces symboles peuvent toucher un vaste lectorat —, qui voient en eux leur propre reflet (s'il l'accepte comme tel, bien sûr). Ce lien fort a pour conséquence de soulever des questions que formule très justement Marie Senécal Émond dans *Les adieux du Québec à Alice Parizeau* : « Où la situer par rapport aux courants littéraires polonais et québécois à l'intérieur du roman historique et par rapport aux genres littéraires, à l'histoire littéraire et à l'idéologie politique de ses deux pays ? S'inscrit-elle dans le drame national polonais sous une forme romanesque différente dans le sillage d'Adam Mickiewicz et de Juliusz Slowacki ? Quelle est d'autre part sa contribution exacte à ce courant et à ce type de littérature au Québec ? »<sup>396</sup>. Nous ne sommes pas suffisamment en mesure d'apporter des réponses précises à ces vastes questions. Mais, ce que nous pouvons signaler est que ce type de questions concerne la plupart des écrivains issus de l'immigration, qui vivent donc une double culture marquant également leurs œuvres.

Dans un second temps, l'exploration/exploitation récurrente de l'imaginaire national polonais dans la littérature polonaise ou d'origine polonaise correspond évidemment au fait que la Pologne, jusque dans les années 1990, n'était pas libre : « La persistance de sujets et des idéogrammes liés à l'obsession patriotique polonaise existe, dans notre tradition, en fonction de l'insatisfaction. Dans les

<sup>395</sup> Alice Parizeau, *Une femme*, op. cit., pp. 213-214.

<sup>396</sup> Marie Senécal Émond, « Alicia », *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, op. cit., p. 77.

*pays qui ont une tradition d'État durable, pour lesquels les concepts de perte de l'indépendance, de partage et d'occupation sont pratiquement inconnus, la célébration nationale prend, en regard des progrès de la civilisation et de la compréhension universelle du monde, une forme de moins en moins contraignante, elle devient simplement décorative* »<sup>397</sup>. Parce que le sentiment national est opprimé par l'état totalitaire, il ne cesse de se développer, par opposition, dans un geste de résistance, en réaction, dans la création et la répétition de symboles, de mythes, d'images que nous pourrions dire « coulés dans le bronze » — ces derniers prenant la place des monuments commémoratifs, et autres, manquants : « *La nation est une image de la collectivité qui se forme dans l'esprit de l'individu, ce n'est pas un objet mais le sentiment qu'ont un grand nombre d'individus d'appartenir à un même groupe. Dans la formation d'un tel sentiment, le symbole et le mythe jouent un grand rôle. Si l'on applique cela à la Pologne et aux Polonais, on peut poser que les mythes et les symboles sont particulièrement forts en Pologne pour les mêmes raisons que la nation est forte, sinon omniprésente, dans la tête des Polonais* »<sup>398</sup>.

C'est ici que se jouent les limites de cet art engagé contre l'état totalitaire et pour la nation polonaise : plus les symboles sont forts, plus ils contraignent la création littéraire. Certes, les livres d'Alice Parizeau ont connu d'excellents résultats de vente lors de leurs publications, mais aujourd'hui, ils apparaissent comme datés, figés : « *Le trésor des topoï nationaux est pour les écrivains et les artistes à la fois une chance et un défi. Tout en facilitant la compréhension avec un large public, en formant une 'langue commune' pour le créateur et le récepteur, il limite cependant le répertoire et impose une 'forme' bridant la liberté de l'artiste [...]* »<sup>399</sup>.

La seconde limitation qui bride la portée de l'œuvre d'Alice Parizeau consiste en la pratique par cette dernière de la comparaison historique. Alors que Tecia Werbowski et Régine Robin, touchées elles aussi par l'histoire polonaise et ses soubresauts, tentent d'aller à la rencontre et du communisme (voir notamment *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible* de Régine Robin, ainsi que le dernier livre de Tecia Werbowski *Ich bin Prager*) et du régime nazi, Alice

---

<sup>397</sup> K. T. Toeplitz cité par Jan Prokop, « L'univers polonais », *Mythologie polonaise*, op. cit., p. 36. C'est nous qui soulignons.

<sup>398</sup> Alain van Crugten, « Mythologie polonaise », *Mythologie polonaise*, op. cit., p. 8.

<sup>399</sup> Jan Prokop, « L'univers polonais », *Mythologie polonaise*, op. cit., pp. 28-29.

Parizeau traite non seulement, de manière prédominante, du communisme mais encore elle instaure une échelle de valeur qui fait de ce dernier un mal pire que le nazisme : « Non, non et non ! crie-t-il. Les Juifs ont raison de répéter sans cesse que les crimes ne doivent pas rester impunis. Ils ont raison ! C'est nous qui avons l'immense tort de ne pas les imiter ! De ne pas parler de nos morts à nous ! De ceux de Katyn et de ceux qui ont été déportés par milliers de Lwow. Au fait, étaient-ils trois millions ou plus ? Le monde sait-il que le froid tue aussi sûrement que le gaz ? Que les déportations en Sibérie valent largement les camps de concentration nazis ? Le monde le sait-il ? »<sup>400</sup>.

Cela se traduit, d'abord, dans ses œuvres par le fait que la figure de l'Allemand est elle aussi régie par des stéréotypes, mais encore plus restreints que ceux qui touchent la figure du Soviétique. Ainsi, l'Allemand n'est qu'un tueur anonyme, méthodique et distant (alors que le Soviétique est souvent nominalisé, il a une identité, il n'est que sanguinaire et son rapport avec le Polonais ne se joue que dans une proximité forcée). Par exemple, dans *Ils se sont connus à Lwow*, Roman pense « Les Boches valent mieux que cette gabegie soviétique. Eux au moins savent tuer proprement »<sup>401</sup> ; quelques pages plus loin, le docteur Zebrzycki affirme : « Quelle barbarie ! À côté de leurs méthodes, celles des Allemands ont le mérite d'être logiques et expéditives »<sup>402</sup>. De telles remarques sont très fréquentes dans les romans du cycle polonais d'Alice Parizeau.

Ensuite, la plupart des crimes commis par les Allemands ne sont certes pas niés, mais ils sont simplement esquissés : « [...] mais face à l'absence de descriptions aussi détaillées concernant les crimes commis par les Allemands, nous pouvons attribuer à la romancière une prise de position évidente »<sup>403</sup>. Les camps de concentration et d'extermination sont juste évoqués. Le personnage de madame Dorota, une vieille femme juive que cachent Zosia et sa mère en raison des rafles nazies, meurt « comme ça » : « Madame Dorota est morte. [...] Elle n'a pas été interrogée. Elle attendait debout, sous le soleil brûlant de l'après-midi, tandis qu'autour les gens se déplaçaient comme des marionnettes, forcés d'obéir aux ordres des S.S. Elle devait être fatiguée la pauvre madame Dorota parce qu'elle

<sup>400</sup> Alice Parizeau, *Nata et le professeur*, Montréal, 1988, Québec/Amérique, p. 78.

<sup>401</sup> Alice Parizeau, *Ils se sont connus à Lwow*, op. cit., p. 48.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>403</sup> Alicja Bruniecka, *Les romans d'Alice Poznanska-Parizeau : document et fiction*, Mémoire de maîtrise présenté en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 1995, p. 103.

s'était appuyée contre le mur et avait glissé par terre, comme ça, tout simplement »<sup>404</sup>. Les personnages polonais meurent, quant à eux, à Katyn ou à Ostachkov...

Un drame tel qu'Oradour-sur-Glane est vite remis dans une perspective où c'est le Soviétique qui provoque, lui aussi et surtout lui, des malheurs. Dans un train, Lala, l'héroïne d'*Ils se sont connus à Lwow*, écoute une rescapée de ce village : « *Lala supporte mal son babillage. Elle l'envie et voudrait lui répondre que les habitants d'Oradour-sur-Glane ont vécu un drame atroce, mais que d'autres peuvent reconstruire, recommencer à neuf, tandis que sa ville à elle, Lwow, fait partie, désormais, de l'URSS* »<sup>405</sup>.

Tzvetan Todorov et Paul Ricœur se sont tous deux penchés sur la question de la comparaison historique. Pour le premier, voir la partie intitulée « Nazisme et communisme » du chapitre II de *Mémoire du mal, Tentation du bien* titré « La comparaison », l'idée maîtresse est que la comparaison historique n'est pas recevable dans la sphère du privé (« *Un désagrément qui devient une blessure lorsqu'il s'agit d'expériences douloureuses — or celles qui ont trait aux régimes totalitaires le sont presque toujours. Il est clair, que dans cette optique, la comparaison se révèle souvent inconvenante, voire offensante pour l'individu. [...] Il faut insister là-dessus et ne pas négliger ce point de vue subjectif : pour chacun d'entre nous, l'expérience est forcément singulière, et du reste la plus intense de toutes* »<sup>406</sup>) alors qu'elle peut l'être dans la sphère collective (*Pour le débat public, en revanche, la comparaison loin d'exclure l'unicité, est le seul moyen de la fonder : comment, en effet, affirmer qu'un phénomène est unique si on ne l'a jamais comparé à rien d'autre ?* »<sup>407</sup>). Ainsi, il peut être profitable de comparer les deux totalitarismes dans leurs tactiques politiques, militaires, économiques ; de comparer leurs techniques de propagande par exemple, etc.

Le raisonnement de Paul Ricœur se rapproche un peu de celui de Todorov lorsqu'il écrit « [...] l'erreur serait de confondre l'exceptionnalité absolue au plan moral avec l'incomparabilité relative au plan historiographique »<sup>408</sup>. En outre, quelques pages plus loin, il développe l'idée que l'on ne peut pas tout

---

<sup>404</sup> Alice Parizeau, *Pour l'amour de Jeanne*, op. cit., pp. 100-101.

<sup>405</sup> Alice Parizeau, *Ils se sont connus à Lwow*, op. cit., p. 250.

<sup>406</sup> Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, Tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 85.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>408</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 435.



écrire, tout récit étant sélectif : « *Si on ne peut pas se souvenir de tout, on ne peut pas non plus tout raconter. L'idée de récit exhaustif est une idée performativement impossible. Le récit comporte par nécessité une dimension sélective* »<sup>409</sup>. Certes, mais parce qu'Alice Parizeau introduit une dimension purement affective dans cette comparaison historique qu'elle effectue sans poser un cadrage historiographique des plus sérieux, certains de ses écrits sont susceptibles de soulever un débat, car, à l'instar de Ricœur, nous pensons qu'« *Il n'y a pas d'échelle dans l'inhumain, parce que l'inhumain est hors échelle, dès lors qu'il est hors normes mêmes négatives* »<sup>410</sup>. Aujourd'hui, la comparaison établie par Alice Parizeau est d'autant moins recevable que le temps a passé et que les révélations sur le véritable visage du régime communiste sont mieux connues. L'urgence de dire, au détriment d'autres épisodes historiques, pouvait être un prétexte recevable à l'époque : « *Pour être de ma Pologne à moi, qui commençait déjà à être un pays presque mythique, idéalisé, romantique et d'autant plus cher qu'il était maltraité par des barbares venus de l'Est, il me fallait réussir quelque chose et arriver quelque part...* »<sup>411</sup>.

### **3. 3. Une polonité impossible**

#### **3. 3. 1. Introduction**

L'oppression communiste amène donc à faire vivre aux héros polonais de l'univers romanesque d'Alice Parizeau différentes épreuves liées les unes aux autres (outre celles en rapport avec des exactions telles que déportations, massacres). D'abord, il est question de l'épreuve de l'étranger incarnée par les envahisseurs soviétiques qui obligent le Polonais à éprouver sa nationalité et qui l'obligent à vivre dans un système politique dans lequel il ne se reconnaît pas. Cela a pour conséquence de faire du personnage polonais un exilé, qu'il soit ou non immigré. Soit il se résigne à vivre sous le régime communiste et il se sent décalé dans son propre pays ; soit il s'enfuit dans un autre pays et il est alors obligé de composer avec la nationalité qui l'accueille, ce qui a pour effet d'amoindrir sa propre nationalité. Ainsi, le Polonais, selon Alice Parizeau, se trouve dans la situation paradoxale suivante : il ne peut jamais vivre entièrement

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 579.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>411</sup> Alice Parizeau, *Une femme*, op. cit., p. 356.

sa polonité ; or, une polonité qui n'est pas libre de s'accomplir pleinement n'est pas la polonité par excellence. La recherche de cette dernière est donc toujours entravée par une épreuve, et pourtant le Polonais, tel que mis en scène par l'auteur, poursuit cette quête, indéfiniment, de génération en génération. C'est pour cela qu'Izabela Greulich, dans sa thèse, se focalise sur *Le problème irrésolu de la polonité*.

Alice Parizeau, dont le message reste simple au travers de ses livres (la quête entravée de la polonité absolue), fait du couple Eros/Thanatos le symbole d'une nationalité polonaise en mal d'existence. En effet, l'être aimé, qui incarne l'attache exemplaire aussi bien entre deux individus (polonais) qu'avec la terre polonaise (la figure du couple homme/femme permet effectivement et indirectement la survie de la nation polonaise), est souvent amené à disparaître, illustrant par-là même l'impossibilité de fonder la polonité. Les amours « contre-nature » (celles qui unissent une Polonaise à un Soviétique par exemple) ne peuvent évidemment pas survivre ; la polonité étant trop contaminée. Ainsi, l'amour fraye souvent avec la perte, la mort.

Malgré un *happy end* de surface et de rigueur très fréquent dans les œuvres d'Alice Parizeau, la mort frappe de très nombreux personnages : qu'elle touche aussi bien le héros résistant, dans l'incapacité de résister aux forces occupantes (voir l'épisode de l'insurrection), que le traître qui collabore avec le système soviétique — la figure positive tout comme la figure négative ne peuvent survivre dans un monde gangrené. Il existe également ce que nous pourrions appeler la mort symbolique qui frappe, de manière générale, l'héroïne : à savoir que cette dernière, en raison d'un accident quelconque (qui rappelle souvent celui qu'a eu Alice Parizeau renversée par un camion, lorsqu'elle était étudiante en France), plonge dans le coma ; à son réveil, le changement majeur survenu consiste en ce que la protagoniste décide de vivre davantage pour elle-même que pour sa nation qui ne fait que s'éloigner, qui est de plus en plus étrangère. La mémoire polonaise est alors en danger de survie ; la romancière prône sans appel une pratique quasiment exclusive de l'art engagé — seule garantie contre un oubli presque total qui pourrait frapper cette mémoire. Ceci fera l'objet de notre prochaine partie.

### 3. 3. 2. La polonité impossible dans l'exil

De manière *quasi* systématique les personnages d'Alice Parizeau connaissent un arrachement de plus en plus grand et profond par rapport à leur terre, leur pays, leur nation. Tout commence par une épreuve à caractère initiatique. Les livres d'Alice Parizeau (excepté *Fuir* et *Rue Sherbrooke Ouest*, ses deux premiers romans) débutent avec un enfant ; le parcours qui le mène à l'âge adulte constitue donc la trame romanesque. Le schème narratif récurrent est celui-ci : un enfant (le plus souvent une toute jeune fille) vit une très brève période idyllique lorsque survient un drame fondateur (la guerre dans les romans polonais, un accident tragique dans les romans québécois) qui entraîne sa chute dans un monde où se succèdent des épreuves qui le propulsent dans l'errance (géographique et/ou psychologique). La plus grande perte, l'épreuve paroxystique, est sans aucun doute la perte de la mère (qu'a connue notre romancière). Ces enfants deviennent tous à un moment ou à un autre orphelins : comme l'écrit judicieusement Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes*, « *L'étranger donc a perdu sa mère. Camus l'a bien vu : son Étranger se révèle à la mort de sa mère. On a peu remarqué combien cet orphelin froid, dont l'indifférence peut tourner au crime, est un fanatique de l'absence. Un adhérent de la solitude, y compris au sein des foules, parce qu'il est fidèle à une ombre [...]* »<sup>412</sup>. Il est nécessaire de faire ici le lien entre la mère et la terre. Cette figure maternelle incarne de manière classique le pays. La mort de la mère correspond à une perte progressive du pays par le protagoniste : l'arrachement à la mère symbolise la perte d'un jalon qui reliait l'enfant à son pays.

La longue lignée de personnages exilés commence dès 1964 avec le premier roman du cycle polonais, *Survivre*. À la fin de l'insurrection de Varsovie, épisode clef sur lequel se termine le livre, les personnages combattants comprennent qu'ils ne seront plus les bienvenus dans leur propre pays puisque « *Les Soviétiques ont organisé un gouvernement national communiste que nous ne reconnaissons pas* »<sup>413</sup>. Ce qui a pour conséquence de provoquer la prise de conscience suivante : « *C'est alors qu'André se rendit compte qu'il devenait un émigrant, et cette idée lui parut hautement désagréable* »<sup>414</sup>. L'émigration d'Yves, personnage

---

<sup>412</sup> Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, collection folio/essais, 1988, p. 14.

<sup>413</sup> Alice Parizeau, *Survivre*, *op. cit.*, p. 308.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 310.

principal, sera confirmée dans la suite de ce roman — suite qui n'est autre que *Rue Sherbrooke Ouest*.

Yves (*Survivre/Rue Sherbrooke Ouest*) qui s'exilera à Montréal ; Lala (*Ils se sont connus à Lwow*) qui partira rejoindre, après la guerre, une tante en Amérique ; Zosia/Sophie (*L'amour de Jeanne*) qui décide de vivre à Paris ; Nata (*Nata et le professeur*) qui fait le même choix, sont imaginés à partir du vécu de leur auteur, immigrée française puis québécoise. Ils sont entourés par des personnages secondaires contraints eux aussi à l'expatriation — une expatriation géographique accompagnée par un sentiment intérieur d'étrangeté provoqué par une difficile réadaptation à la vie normale :

La fin de la guerre survient au chapitre 10 [Il est question ici d'*Ils se sont connus à Lwow*]. Cependant, loin de signaler la fin de la diaspora polonaise, elle ne sert qu'à en souligner la permanence : Zbigniew s'exile en Israël et se joint à l'Irgoun, le père Wiktor accompagne les orphelins de l'Iran jusqu'au Canada, Roman Meyer, l'ami de la famille, ouvre un café polonais à Londres et Lala elle-même prend le bateau pour les États-Unis. Leur incapacité à s'adapter à la paix et à la vie en exil est évidente dans les chapitres 11 et 12, dont les titres idylliques masquent à peine l'ironie 'Canada, terre promise...' et 'La vie normale'.<sup>415</sup>

Cette série d'exilés illustre l'incapacité foncière à retrouver un sentiment de plénitude suite à la fracture causée par la guerre et à l'avènement du communisme : il n'y a plus de vie normale possible (la conscience de cette impossibilité conduisant au « choix » de l'émigration).

Pour Alice Parizeau, l'héritage de la Seconde Guerre mondiale est cette fragmentation de l'être qui ne pourra plus jamais retrouver une vie pleine. Ses survivants sont des morts vivants, hantés par leur passé, pour qui l'existence n'a qu'un goût de cendres. [Ils] sont des êtres qui auraient dû mourir. [...] Ainsi, Alice Parizeau présente des héros incapables de recommencer leur vie après la guerre malgré leur jeunesse, leur talent et la puissance de l'argent. Ces êtres n'arrivent pas à reprendre une vie normale, car l'horreur de leur passé reste

---

<sup>415</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre, op. cit.*, p. 111.

vivante et présente dans leur esprit. [...] La guerre vue par Alice Parizeau n'est pas seulement un amoncellement de cadavres, c'est un bouleversement irrémédiable qui disloque les familles en individus solitaires en quête de fantômes. [...] Incapables de participer aux réjouissances normalement liées à la fin des hostilités, les héros et héroïnes d'Alice Parizeau sont des êtres à jamais déracinés qui passent leur vie après la guerre à tenter de rassembler quelques lambeaux de leur existence antérieure.<sup>416</sup>

Leur existence antérieure est l'unique trace d'une mémoire heureuse où la polonité des personnages était libre et entière.

Même si certains personnages ont la possibilité de retourner dans leur pays d'origine, ils ne peuvent se départir d'un sentiment d'entre-deux (commun également au sentiment d'avant-après la guerre). Le personnage le plus emblématique à cet égard est Ula, apparaissant dans *Les Lilas* et constituant un autre double d'Alice Parizeau. Ula, qui n'est pas revenue en Pologne depuis la fin de la guerre, vit confortablement à Paris tout au long des années décrites dans *Les Lilas*. Exilée, elle l'est sans aucun doute ; mais c'est un exil doré, qui présente bien des compensations aux yeux de ceux qui, restés en Pologne, se débattent dans de graves difficultés matérielles. Ula revient, lorsqu'il est possible de voyager, mais c'est en touriste, partagée entre l'indestructible sentiment de son appartenance à la terre de Pologne, au peuple polonais et sa déception surprise face à la situation réelle de la Pologne communiste. Le choc que lui cause sa confrontation avec des conditions de vie inimaginables provoque chez elle une ambivalence qui ne saurait se résoudre à l'égard de sa mère patrie. Étrangère à la Pologne quand elle s'y trouve, elle se sent aussi étrangère à la France quand elle y revient. Ces contradictions se résolvent en un terrible sentiment de culpabilité.

Ula se jette à corps perdu dans la lutte aux côtés de ses amis polonais ; elle espère retrouver ainsi une légitimité qui lui fait cruellement défaut. Mais son engagement, qui la coupe encore davantage de son milieu d'adoption (milieu jugeant cet engagement comme démesuré et irrationnel), est dérisoire par rapport aux risques courus par ceux qui vivent au jour le jour les bouleversements et les soubresauts des années 1970. Ula ne peut l'ignorer ; elle perçoit, obscurément, la

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 115. C'est nous qui soulignons.

distance qui sépare son enthousiasme de néophyte du pragmatisme d'une Helena et d'une Marie Solin — médecins toutes deux. En insistant sur la honte à ne pas être revenue pour se battre aux côtés de ses compatriotes, en répétant qu'en dépit de l'aide qu'elle peut leur apporter elle reste leur débitrice du fait même qu'ils lui permettent de les aider et de retrouver par là sa dignité, elle démontre à quel point elle est prisonnière d'un conflit psychologique extrêmement abstrait en comparaison avec les difficultés et les problèmes immédiats auxquels sont confrontés ses amis. Sa bonne volonté est d'une certaine façon invalidée par l'investissement affectif qui la suscite. Elle se fait de la Pologne et des Polonais une image sans grand rapport avec la réalité, mais qui lui est nécessaire pour régler ses comptes avec le passé ou pour tenter de trouver un remède au malaise existentiel qu'elle éprouve : « *'Comprenez-moi, écrivait Ula, jamais je ne parviendrai à effacer le remords d'être restée ici au lieu de retourner en Pologne et de partager avec vous toutes ces années d'après-guerre. Je suis prête à faire n'importe quoi pour vous aider parce que j'ai honte. Ce n'est pas moi qui vous rends service, c'est vous qui me redonnez une raison de vivre. Je suis constamment tendue et énervée et j'écoute les nouvelles comme s'il s'agissait de ma propre existence. Les gens autour de moi, des Français et des Polonais d'immigration me disent avec sollicitude : Pauvre vous ! Vous avez de la famille là-bas. Et moi, je leur réponds comme une imbécile : Oui, les trente-cinq millions de Polonais. Pouvez-vous comprendre que le destin individuel demeure lié, quoi qu'on fasse, avec le destin collectif, quand il s'agit d'un peuple qui doit lutter pour sa survie et ses droits'* »<sup>417</sup>.

### 3. 3. 3. La polonité impossible dans l'amour

Le lien amoureux symbolise l'attachement à la nation polonaise : « *Il est évident que [...] le choix amoureux est fonction du choix national. La réunion du sentiment national et du sentiment amoureux représente pour Alice Parizeau la parfaite harmonie existentielle. Pour le Polonais, la fidélité à la cause nationale est à la source de l'amour-passion, la passion patriotique étant à la base de toute autre passion* »<sup>418</sup>. Homme mûr, Henryk le constate à propos de Nata : « [...] Je

<sup>417</sup> Alice Parizeau, *Les Lilas fleurissent à Varsovie*, op. cit., p. 392.

<sup>418</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité*, op. cit., p. 140.

*n'existe pas sans Nata. Elle est mon pays, ma patrie, ma raison d'être [...] »*<sup>419</sup>. Tous deux en exil en France, Henryk se rattache à Nata, enfant de Solidarnosc, incarnation d'une Pologne au bord de la liberté.

De manière générale, les jeunes héros ou héroïnes d'Alice Parizeau vivent leur premier amour (présenté comme étant le plus pur) en ces temps troublés de la guerre : c'est le cas d'Yves et de Maryse ; de Zosia et Tomek ; de Lala et Bronek... Tous sont polonais et ont la fibre du jeune combattant. Ils incarnent les forces vives de la Pologne : celles qui sont susceptibles non seulement de se perpétrer et de se reproduire, mais aussi celles qui se présentent comme pouvant résister aux envahisseurs. La lutte ciblée pendant la guerre contre des ennemis repérables soude ces couples. Lorsque la Pologne bascule dans le communisme dont la mainmise ne se relâche pas, les couples s'étiolent :

La guerre finie, l'amour qui est né avec elle ne peut continuer tel quel. Selon toute apparence, il appartient à une autre époque. [...] Ainsi, dans les romans d'Alice Parizeau, les conflits divisant les couples sont des signes annonciateurs que les temps vont changer, que les événements vont prendre une nouvelle tournure. [...] Selon Alice Parizeau, l'exil pousse inmanquablement les héros vers l'infidélité et le déracinement. [...] Avec plus ou moins d'engagement, ils entreprennent la quête nationale qui échoue. Leur échec est dû au fait que le nouvel État n'est pas celui qu'ils s'attendaient à retrouver. [...] Sans la liberté désormais, cette terre n'est plus leur pays. Ils considèrent que, tel qu'il sort de la guerre, le nouveau pays ne mérite pas qu'on y retourne. À leurs yeux, le retour ne donne aucune chance de ressusciter la vraie Pologne. Ils s'en détournent donc. Puisque chez Alice Parizeau la patrie et l'amour sont intimement associés, l'objet de l'amour n'étant plus, la relation entre les amoureux sert à annoncer, à révéler la relation entre le Polonais et la nouvelle Pologne. Ce qui se passe sur le plan amoureux doit témoigner de ce qui a lieu sur le plan national. [...] L'amour s'éteint, car le partenaire n'est plus digne de l'amour, ayant perdu sa polonité.<sup>420</sup>

---

<sup>419</sup> Alice Parizeau, *Nata et le professeur*, op. cit., p. 182.

<sup>420</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité*, op. cit., pp. 141-144.

À ce titre, la relation entre Lala et Bronek est exemplaire. Très amoureux durant la guerre au point de se fiancer, ils se perdent de vue au cours de leur déportation. Après diverses péripéties qui les réunissent puis les séparent de nouveau, Lala épouse, sans amour et croyant Bronek mort, un américain fortuné qui lui assure une vie plus que confortable. Elle finira par retrouver Bronek, dans un hôpital canadien pour ancien combattant, muet, paralysé et amnésique (comme Alice Parizeau qui retrouve, par le biais de son écriture publiée au Québec, sa Pologne natale). Dans *Une femme*, Alice Parizeau ne fait pas mystère de ce qu'incarne Bronek : « *C'est la troisième étape de l'exode, celle où Lala parvenue en Occident, devenue une femme indépendante, peut organiser à sa guise son avenir. De son passé surgit alors, tel un souvenir et un remords, Bronek. Aime-t-elle encore ce spectre, ou veut-elle se rattacher à travers lui à la patrie perdue, au pays de son enfance et à ses rêves d'antan ? [...] Bronek était infirme, muet, incapable d'exprimer ses idées et ses sentiments, comme le pays, la Pologne était alors muette, puisque muselée par la censure* »<sup>421</sup>. Bronek mourra pratiquement dans cet état, ayant simplement retrouvé l'usage de ses jambes (ce qui montre le pessimisme d'Alice Parizeau quant à la situation de la Pologne, apte uniquement à se maintenir debout) ; quant à Lala, un accident, la bouleversera profondément — mais nous reviendrons ultérieurement sur ce changement.

Si les amours entre deux êtres polonais ne peuvent être viables, une relation entre un personnage d'origine polonaise et un autre d'origine soviétique ne peut être considérée que comme « contre nature » dans l'univers d'Alice Parizeau et sa fin ne peut être que tragique : « *Non, jamais le peuple polonais et le peuple hongrois ne seront unis à celui des Soviétiques. En politique, les mariages contre nature ne se font pas ou se contractent à l'ombre des tanks* »<sup>422</sup>. Union malheureuse et impossible, c'est ce qu'incarnent la Polonaise Catherina et le Soviétique Gregory dans *Ils se sont connus à Lwow*. À l'image de la Pologne, Catherina est maintenue enfermée dans leur appartement, se construisant un monde idyllique dans cet univers de prison et ne vivant que par procuration au travers de Gregory qu'elle aime malgré tout. Couple évidemment stérile, Gregory ramènera alors Lala à Catherina, symbolisant par là-même l'adoption de la

<sup>421</sup> Alice Parizeau, *Une femme*, op. cit., p. 303.

<sup>422</sup> Alice Parizeau, *Les lilas fleurissent à Varsovie*, op. cit., p. 133.



Pologne par les Soviétiques. Catherina, dont la folie ne fera que s'accroître, verra le rachat de son personnage lorsqu'elle avouera la triste réalité des pays annexés par l'URSS à des journalistes étrangers : parlant l'anglais, affichant de ce fait sa culture, elle renouera *in extremis* avec les valeurs qui constituent la polonité. Elle sera tuée par les Soviétiques pour cet acte de trahison. Gregory succombera, quant à lui, au front, sous les tirs allemands, en prononçant le prénom de Catherina...

### **3. 3. 4. La polonité impossible dans la mort**

Comme nous venons de le voir au travers du lien impossible de la polonité et de l'amour, la mort est une constituante intrinsèque de l'univers romanesque d'Alice Parizeau.

Celle qui est mise au premier plan concerne les héros qui tombent pour la patrie, lors d'exactions commises par les Soviétiques : il s'agit du père de Lala qui meurt sur les barges près du couvent d'Ostachkov ; il s'agit du père d'Henryk, officier mort à Katyn ; il s'agit de tous ces civils engagés dans l'insurrection de Varsovie. Mais même la mort héroïque est entachée par le communisme, notamment parce que les Soviétiques ont souvent travesti la réalité des faits (voir notre première partie). Il est question également de tous ces individus qui résistent à leur niveau : la grand-mère d'Yves qui se fait exploser avec son usine afin que celle-ci ne tombe pas aux mains de l'ennemi, et bien sûr Nata qui meurt dans un attentat suicide afin que la cause de Solidarnosc ne reste pas une cause obscure...

Le pire à propos de tous ces disparus, c'est qu'ils ne se trouvent pas sous des stèles gravées à leur nom : ils se sont envolés dans l'incertitude des prisons sans liste de détenus, des rafles sans liste d'appel et des fosses communes des exécutions anonymes, etc.

Tous ceux qui, à un moment donné, ont frayed avec le communisme payent de leur vie cette collaboration : Bruno, la vieille Razowa, Zbigniew Schwartz... Même Helena, personnage essentiel de la saga, paye son engagement communiste dans lequel elle croyait profondément durant sa jeunesse. Mais à la différence de la disparition de certains personnages, la sienne est une sorte de mort rachat : en effet, lors de violents affrontements, elle protège de son corps sa fille Inka, empêchant celle-ci de mourir. Inka était jusque-là détestée par Helena car elle est née d'un viol perpétré sur sa mère, à l'époque de la guerre, par des Russes ; or,

pour Helena, reconnaître l'existence de sa fille serait revenu à reconnaître la malveillance russe. En protégeant ainsi sa fille enceinte elle-même d'un petit garçon, Helena retrouve sa polonité et en confère une nouvelle à sa fille, porteuse d'avenir et de résistance.

Une autre mort, symbolique cette fois, frappe la plupart des héroïnes d'Alice Parizeau. En effet, souvent à cause d'un accident de la circulation, elles se trouvent plongées dans un coma qui, à leur réveil, modifie complètement la perception qu'elles avaient jusqu'à présent de la vie. Poursuivant jusque-là une polonité impossible à trouver ou à retrouver, une polonité chimérique en quelque sorte, ces héroïnes sont incapables d'être pleinement heureuses. Pour gagner le bonheur, pour qu'elles puissent s'ouvrir à une nouvelle vie, il est nécessaire que leur passé, qui ne cesse de les hanter, meure définitivement. Le passage par ce couloir de la mort traduit un sentiment ambivalent des personnages. D'une part, elles subissent ce ralentissement vital, les confinant pour un temps dans un désir de mort. Puis, d'autre part, le réveil miraculeux et le recouvrement des forces vitales témoignent d'un retour du désir de la vie. On observe que les personnages qui ont vécu une telle expérience étaient Polonais avant (ou du moins à la recherche de leur polonité) et ne semblent plus l'être après. Lors du passage par le couloir de la mort, la valeur de la polonité s'est perdue : les héroïnes se sont libérées de leur patriotisme. En revanche, elles ont acquis le contact avec elle-même. Le réveil de Zosia, devenue Sophie dans son exil français, est exemplaire à ce titre : *« Je marche ! C'est cela la liberté ! Sentir mon corps bouger, se déplacer, avancer et partir ainsi de la chambre jusqu'au bout du corridor, me procure un bonheur tel que tout le reste ne compte pas. La guerre, la paix, la justice et l'injustice, ne sont, à côté de cette réalité-là, que des mots, des concepts abstraits, lointains et étrangers à ce que j'éprouve. [J'étais] Une fille qui ne savait pas que, pour apprécier la vie, il faut frôler la mort dans un hôpital, en période de paix parmi des étrangers. [...] je suis en train de découvrir le plus simple, le plus animal bonheur d'exister... »*<sup>423</sup>. Ainsi se termine *Pour l'amour de Jeanne*. Izabela Greulich relève ceci :

Dans les romans d'Alice Parizeau, la mort vécue dans le 'couloir de la mort' dévoile, certes, la faiblesse des héroïnes, mais elle sert surtout à

---

<sup>423</sup> Alice Parizeau, *Pour l'amour de Jeanne*, op. cit., p. 251.

mettre en évidence la grandeur de l'idéal. Cette grandeur les écrase, car elle exige d'elles exactement le contraire de ce vers quoi elles vont en sortant du 'couloir'. La polonité serait donc tout le contraire d'un sentiment d'être 'bêtement heureuse' et de vivre un 'bonheur animal', bref d'agir au nom du 'je'. Pour Zosia, avant sa maladie, la polonité est 'ce poids, cette responsabilité, lourde et écrasante qui, à une certaine époque pas si lointaine, m'empêchait de respirer à ma guise'.<sup>424</sup>

Morte sur le plan collectif, Sophie (comme Lala...) ne vivra plus désormais qu'en tant qu'individu, au travers d'un « je ».

### **3. 3. 5. Conclusion**

Deux modèles d'héroïnes se posent alors : celui incarné par Lala ou Zosia qui renaissent dégagées de la quête de leur polonité ou celui incarné par Nata (dans le dernier roman écrit par Alice Parizeau) qui meurt dans un attentat suicide au profit de Solidarnosc. Les deux premières héroïnes sont-elles gagnantes ou perdantes ? Elles perdent leur polonité mais gagnent le goût de vivre ; à l'inverse, Nata affirme sa polonité, dans un dernier geste éclatant, au prix de sa propre vie... Notre romancière semble exprimer, dans un pessimisme des plus tragiques et profonds, que la polonité à l'époque du communisme n'était pas viable et qu'elle était confinée à évoluer dans d'indéfinis paradoxes — paradoxes qu'a dû ressentir Alice Parizeau entre son attachement viscéral pour la Pologne et son amour du Québec... Une question émerge malgré tout : comment sauvegarder cette mémoire polonaise paradoxale ? Alice prône alors l'investissement de l'artiste dans l'art engagé.

## **3. 4. Mise en scène d'un art engagé**

### **3. 4. 1. Introduction**

Quel que soit son cheminement, quel que soit son acheminement, la polonité selon Alice Parizeau se trouve dans une voie sans issue, et ce en raison de la

---

<sup>424</sup> Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité*, op. cit., pp. 148-149.

domination soviétique qui accule la Pologne à ne vivre que des paradoxes et des impossibilités : cette dernière, éprise de liberté et d'autonomie, vit sous un régime politique qu'elle n'a pas choisi, qui lui a été imposé. De ce désespoir provenant d'une certaine fatalité (poussée à l'extrême, la confrontation entre liberté et domination ne peut que conduire à la mort), de cette voie sans issue émane une seule et unique possibilité pour notre romancière : donner une voix à ce drame. En un mot : témoigner — « *J'ai écrit des romans qui collent à l'Histoire. Oserais-je dire que le romancier est témoin de son temps* »<sup>425</sup>. Même si depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale Alice Parizeau n'est seulement qu'un témoin occasionnel en raison des voyages qu'elle effectue de temps à autre dans son pays natal, elle a fait de l'histoire de la Pologne contemporaine son apostolat. La romancière soumet son écriture au désir de suppléer aux déficiences de l'historiographie officielle, à la langue de bois soviétique (« *La force des Soviétiques, c'est la désinformation et la propagande, et nous allons les combattre par un déluge de mots vrais, de mots authentiques, de mots qui expriment et définissent des réalités qui leur déplaisent* »<sup>426</sup>). D'ailleurs, cette volonté de témoigner habite la plus grande majorité de la production polonaise dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle — production réalisée à l'intérieur ou à l'extérieur du pays. Alexandra Viatteau parle elle aussi de cet apostolat. Après avoir rappelé l'ordre du Général Anders (« *Dites au monde...* »), elle écrit : « *Cet engagement, les générations suivantes en ont hérité, jusqu'à ce que la vérité toute entière soit dite. Un demi-siècle après les faits, les témoignages n'ont pas encore tracé leur chemin dans les consciences, ni trouvé leur place dans l'Histoire. Nous avons voulu contribuer à ce que cela soit fait* »<sup>427</sup>. Maria Delaperrière ajoute de son côté : « [...] *la littérature polonaise croyait s'être reconnue dans ces textes de témoignages, dans ces cris de souffrance dont les Polonais sont si coutumiers — peut-être parce qu'ils leur assurent une bonne conscience* »<sup>428</sup>...

Concernant Alice Parizeau, sans doute que son amour profond pour son pays natal ainsi que sa situation d'émigrante, qui confère une liberté à sa plume, sont deux

---

<sup>425</sup> Alice Parizeau citée par Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., p. 24.

<sup>426</sup> Alice Parizeau, *La charge des sangliers*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1982, p. 222-223.

<sup>427</sup> Alexandra Viatteau, *Staline assassine la Pologne*, op. cit., p. 302.

<sup>428</sup> Maria Delaperrière, « La littérature polonaise à l'épreuve de la liberté (1989-1995) », *Écrire après les totalitarismes*, Revue de Littérature Comparée, avril-juin 1997, Didier Érudition, pp. 239-240.

des moteurs de son engagement dans la volonté de témoigner — engagement nourri par une abondante documentation (le témoignage apporté par notre romancière est donc partiellement indirect). Car, comme nous l'avons déjà vu, avant d'écrire un roman à la trame polonaise, Alice Parizeau effectue un véritable travail d'enquête. Dans une interview accordée à la série « Visages »<sup>429</sup>, Alice Parizeau se compare à Zola et à Hemingway, car comme ces deux écrivains, son métier de journaliste a eu de grandes répercussions sur son œuvre. Dans *Une femme*, elle va même jusqu'à dire qu'elle a consulté des cartes d'état-major pour reconstituer exactement la configuration spatiale de son pays natal ! À cette documentation imposante qu'elle restitue, en partie, dans ses romans sous forme de cartes géographiques, d'extraits de discours d'hommes politiques, etc., elle mêle une multitude de personnages tenaillés eux aussi par cette volonté de dire, de parler parce qu'ils savent. C'est pour cela que les personnages de médecins, de curés et de journalistes abondent dans les textes d'Alice Parizeau. Les premiers sont au courant de la réalité quotidienne, ils sont le témoignage vivant et véridique de ce qui se passe de l'autre côté du miroir (par exemple les docteurs Maria Solin, Helena, et Andrzej décryptent les exactions commises sur les corps soit par les Allemands soit par les communistes : des crimes maquillés en suicide, des grossesses dont l'origine soupçonnée est le viol, des tortures camouflées en « stupides » accidents...). Les seconds (le curé Marianski, le père Wiktor), valeurs repères de leur société, bénéficient d'une connaissance de leur environnement grâce au secret de confession par exemple. Les journalistes (comme André ; Marek qui, en outre, écrira un livre sur les exactions commises sur le peuple polonais ; Olo ; Yves), quant à eux, tentent de savoir ce qui se trame derrière la censure communiste tout en la contrant. La mise en scène de Zosia jeune fille écrivant son journal intime, car telle est la forme sous laquelle se présente *Pour l'amour de Jeanne*, concourt à alimenter cette pléthore de personnages témoins mis en scène dans l'univers romanesque d'Alice Parizeau.

Zosia, tout comme Lala (*Ils se sont connus à Lwow*) ou Nata sont des héroïnes de premier plan évoluant dans des métiers artistiques : la mode, le théâtre et le cinéma, le chant. Évidemment, leurs activités se trouvent, à un moment ou un autre, liées à leur pays natal. Marek (écrivain), Roman (dramaturge) et surtout

---

<sup>429</sup> Disponible à la médiathèque de l'Université de Montréal.

l'oncle d'Henryk (peintre) mettent tous leur art, leur talent au service de la cause polonaise. Globalement ces personnages sont nettement valorisés ; face à eux, dans un manichéisme dont Alice Parizeau a l'habitude et qui permet à ces mêmes personnages d'être encore davantage rehaussés, évolue un type d'écrivain incarné par Albert Gland (*Survivre*) et Zbigniew Schwartz (*Ils se sont connus à Lwow*). Ce type d'écrivain (nous parlons bien d'un type car quel que soit le personnage de Gland ou de Zbigniew des caractéristiques évidentes et communes dessinent leur contour : parasite, mentor tendancieux, peu patriotique, etc.) semble émaner d'un détail autobiographique — une rencontre faite par Alice Parizeau dans sa jeunesse. En effet, dans une interview accordée à Jean Royer, publiée dans *Le Devoir* et intitulée « Le plus fort patrimoine, c'est la littérature », Alice Parizeau raconte :

Je rêvais d'écrire dès l'âge de huit ou dix ans [...]. Mais, plus jeune, j'ai vu un modèle parfait d'intellectuel raté qui m'a longtemps empêchée de me décider à faire une vie en littérature. C'était un homme qui écrivait une pièce de théâtre située à l'époque de Néron alors qu'il avait la charge de sa femme et de sa belle-mère et que tout s'écroulait autour de lui. Sa femme tapait ses textes la nuit et allait gagner la vie de la famille le jour à la place de cet homme. La pièce a fini par avoir 2000 pages et n'a jamais été publiée. C'était un parasite qui imposait sa création malgré des circonstances dramatiques. L'ayant vu, je n'ai jamais osé me dire que je passerais ma vie à écrire!<sup>430</sup>

Alice Parizeau a fidèlement retranscrit ce personnage dans le roman *Survivre*, sous les traits de Gland, écrivain obsédé par son interminable pièce portant effectivement sur Néron — nous allons étudier ce protagoniste, tout comme son double Zbigniew.

### 3. 4. 2. Critique virulente envers l'art « inutile »

De son premier roman appartenant au cycle polonais, à savoir *Survivre*, à son dernier roman, sorte de testament littéraire, *Nata et le professeur*, en passant par *Ils se sont connus à Lwow*, Alice Parizeau jalonne son univers de personnages

---

<sup>430</sup> Jean Royer, « Alice Parizeau. Le plus fort patrimoine, c'est la littérature », in *Le Devoir*, samedi 18 octobre 1986, p. c-1.

artistes qui sont soit ses *alter ego* car leurs œuvres sont des témoignages sur ce que vit la Pologne, soit des modèles repoussoirs car leur art, tout comme leur être, ne sont synonymes que de désengagement. Pendant plus de vingt ans donc, notre romancière reste fidèle au même message.

Tout commence en 1964 quand elle met en scène dans *Survivre* Albert Gland, brillant intellectuel, obsédé par l'écriture de sa pièce portant sur Néron — œuvre gigantesque puisqu'elle nécessiterait trois soirs de représentation<sup>431</sup> : cette longueur semble être le reflet du narcissisme et de l'égoïsme du personnage incapable de prendre en compte toute autre réalité extérieure. Pour Alice Parizeau, cette pièce est non seulement trop décalée dans le temps mais aussi dans son sujet, ce qui a pour conséquence de retirer son auteur de tout un contexte historique qui supposerait pourtant l'implication de tous. Le retrait de Gland par rapport à la société polonaise est tel qu'il frôle une dangereuse inconscience des dangers engendrés par la guerre. Alice Parizeau met en scène ce personnage lors d'une confrontation avec sa maîtresse juive qui, par peur des représailles nazies, est venue se cacher chez lui avec sa mère. Albert Gland ne voit dans l'arrivée de ces deux femmes qu'une intrusion perturbatrice mettant en danger non seulement sa propre personne mais aussi et surtout son travail de création. Parce qu'elles portent l'étoile jaune, elles sont susceptibles de le mettre en danger ; il leur demande donc de partir, alors que Céline se trouve être sa maîtresse depuis dix ans — comédienne pour qui il a écrit des rôles : « *Je te prie de t'arranger pour que ta mère déménage. En ce qui te concerne, il est préférable que tu cherches une chambre en ville. Tu es juive et tu dois comprendre qu'il est malhonnête de m'exposer à des ennuis* »<sup>432</sup>. La malhonnêteté qu'il projette sur Céline émane en réalité de lui-même : elle va jusqu'à dégrader Céline lorsqu'il critique son travail de comédienne, travail facile selon lui par rapport à l'acte de création, travail qui ne revient qu'au mérite d'avoir su coucher avec l'auteur qu'il fallait... L'abjection qu'inspire Gland au lecteur est proportionnelle à l'abjection que ressent Gland vis-à-vis de Céline qui apparaît pourtant comme une femme pleine de qualités — notamment parce qu'elle tente de survivre à tout (le fait d'être stigmatisée en tant que juive, le fait de « porter » Gland en ces temps de guerre, notamment en vendant habilement certains objets, etc.). Le dégoût pour cette femme (qui

---

<sup>431</sup> Alice Parizeau, *Survivre*, Montréal, Leméac, 1986, p. 251.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 195.

pourtant, à un moment donné de sa vie, a déclenché chez lui le désir d'être son mentor) grandira chez Gland jusqu'à vouloir la repousser sexuellement, monologuant de manière plus qu'explicite pour le lecteur, « *Seule, la présence d'Yves m'excite* »<sup>433</sup>.

Le désir qu'éprouve Gland pour Yves, alors tout jeune garçon qui plus est, apparaît dès leur première rencontre comme dérangeant : « *Yves s'en alla aux cabinets. Il avait terriblement mal au ventre. En passant, il remarqua un homme qui l'observait avec insistance. Gêné, il baissa les yeux et faillit renverser une chaise* »<sup>434</sup>. Par la suite, les parents d'Yves vont confier leur fils à Gland dans le but de parfaire son éducation en ces temps de guerre où le cursus scolaire est interrompu. La relation qui va s'installer entre Yves et Gland est malsaine car ce dernier fausse leur lien en ne le soumettant qu'à ses propres désirs qui sont en totale contradiction avec ceux de notre jeune héros : en fait de cours, il fait apprendre à Yves le rôle principal de sa pièce en souhaitant qu'Yves devienne comédien alors que celui-ci ne rêve que de devenir combattant (ce qu'il deviendra en participant à l'insurrection de Varsovie sans que Gland le sache) ; il désire sexuellement cet orphelin auprès de qui il devrait normalement jouer un rôle de protecteur ; enfin, il transmet à Yves des valeurs auxquelles ce dernier n'adhère pas.

En effet, à deux reprises, Gland tient un discours qui justifie son désir de « survivre », verbe crucial puisqu'il se trouve être le titre du livre. La première occasion survient lorsque Gland affiche son mépris d'avoir des enfants face au père d'Yves (ce qui accentue la bêtise de Gland, bêtise d'autant plus déplorable aux yeux de la romancière que ne pas se reproduire dans un pays dominé équivaut à se rendre à l'ennemi) ; donner naissance « *C'est mesquin et c'est bête à pleurer* »<sup>435</sup>, la seule permanence dans le temps, l'unique immortalité ne pouvant émaner selon lui que de l'art : « *Que l'unique chose qui compte, c'est mon art. [...] Regardez les véritables maîtres de ce monde. Shakespeare ! Voilà un immortel ! Je ne cherche pas le bonheur. Je veux survivre. C'est l'unique façon pour moi de dominer la réalité qui m'entoure, la solitude qui me guette et la mort qui me fait peur. Pour moi, donner la vie, c'est terminer ma pièce. Vous me*

---

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 168.



comprenez ? »<sup>436</sup>. La création de Gland est tout autant un palliatif à ses angoisses (la guerre, la solitude, la mort) qu'un moteur alimentant ses angoisses (l'enfermement dû au travail créateur nourrit la peur de l'extérieur). Ce qui est dommageable pour notre romancière n'est pas que Gland cherche à survivre, tous les héros d'Alice Parizeau ne sont au fond que des survivants, mais le fait qu'il cherche à survivre seul, uniquement pour lui-même, en dehors de toute collectivité.

La seconde occasion met en scène Gland et Yves dans un face-à-face. Ce dernier, dans un fort élan patriotique, souhaite détruire les Allemands ; Gland, pragmatique, lui répond que « *Pour qu'il y ait des bons et des méchants, il faut quand même que quelqu'un survive !* ». Cependant, dans l'univers manichéen d'Alice Parizeau, « les méchants » doivent mourir ; celui qui survit n'est pas un simple « quelqu'un », c'est celui qui tente de résister...

Survivre reste bien la ligne directrice de la trame romanesque du livre du même nom, mais pas selon le personnage de Gland qui survit par procuration, en parasitant au point de détruire son environnement. Richard, le père d'Yves, n'est pas dupe de la pingrerie, de l'égoïsme de Gland : « *C'est aussi un fameux pique-assiette* »<sup>437</sup> ; « *Les Stanski s'étaient installés chez l'aubergiste. Richard avait encore des roubles et il payait pour Gland qui s'excusait à chaque occasion et promettait de le rembourser* »<sup>438</sup>. Gland est un tartuffe, car non seulement il ment lorsqu'il parle de remboursement mais en plus il escroque Richard : en effet, ce dernier lui donne des bijoux pour qu'il les écoule au marché noir ; or, Gland en tire un bénéfice sur le prix sans le dire à Richard : « *Je suis un immonde cochon, pensa Gland, mais c'est l'unique moyen, pour moi, de me procurer assez d'argent pour retourner à Vars* »<sup>439</sup>. Ce trafic conduira à la mort les parents d'Yves ainsi que leurs amis car c'est Céline qui est chargée de se rendre chez un certain Havko, reconverti depuis la guerre dans la vente illicite de bijoux, afin de mener ces transactions louches (puisque Gland en retire des commissions) : or Havko est un collaborateur ; à l'aide d'un soldat allemand, il torturera la jeune femme afin de savoir d'où elle sort de si belles marchandises... Suite à cela, la famille Stanski et son entourage seront déportés.

---

<sup>436</sup> *Ibid.*

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 140.

Ainsi, l'égoïsme de Gland est tel qu'il n'est pas capable de donner ni à sa maîtresse, ni à ses amis, ni à son élève et surtout ni à sa nation. Il va bien au-delà de l'absence de don en créant la mort : il est à la mesure de Néron, à savoir aussi destructeur<sup>440</sup>.

Gland ne témoigne pas ; il « péroré »<sup>441</sup> à l'instar de Zbigniew à qui ce verbe est très fréquemment accolé : « *Quand [Roman] arrive chez Maryla, Zbigniew est en train de pérorer au milieu du salon* »<sup>442</sup>. Zbigniew se trouve affublé des mêmes défauts que Gland, à savoir : parasite (en effet, il passe le plus clair de son temps chez Maryla et Lala) ; peu patriotique (nous avons vu précédemment qu'il est déchiré entre ses origines juives et son appartenance à la Pologne, ce qui n'est pas le cas de son double positif Roman) ; mentor abuseur...

Dans l'organisation de l'univers littéraire de notre romancière, Zbigniew Schwartz occupe la place de l'écrivain parasite. Non seulement il ne crée pas à proprement parler (son œuvre est une lecture d'Honoré de Balzac), mais en outre il n'endosse pas le rôle du témoin de son temps (puisque Balzac est un écrivain français du XIX<sup>e</sup> siècle), ce qui est rédhibitoire pour notre auteur. Pourtant, il sait qu'en sa qualité d'homme de Lettres son devoir est de laisser une trace pour, qu'un jour, l'on puisse comprendre la tragédie qui frappe son pays :

- Je suis bien chez vous, mais je me sens désespérément inutile, soupire Zbigniew. À la seule vue du sang, je perds conscience. Je ne sais qu'écrire.
- Vous devriez raconter ce qui se passe dans cette ville, la barbarie de cette attaque et le drame des réfugiés, lui dit Maryla.
- Je ne trouve pas les mots qu'il faudrait pour exprimer ce que nous vivons ici. J'ai beau essayer, je n'ai ni le talent ni la sensibilité nécessaires. Pourtant je sais, je suis profondément persuadé que nous sommes les derniers témoins d'un monde condamné à disparaître.<sup>443</sup>

Sa seule tentative d'un texte engagé, une sorte de journal intime, avorte :

« *Zbigniew, resté seul au salon, sort de sa poche un carnet et se met à écrire. 'Aujourd'hui, le 19 septembre, pour la première fois nous avons parlé de victoire,*

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>442</sup> Alice Parizeau, *Ils se sont commis à Lwow*, op. cit., p. 49. Voir également, par exemple, p. 32, p. 62.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 30. C'est nous qui soulignons.

*mais je n'y crois pas. Si la France et la Grande-Bretagne ne nous viennent pas immédiatement en aide, nous ne pourrions pas résister. [...]* Il relit à mi-voix ces quelques phrases, secoue la tête, arrache la feuille, la déchire en petits morceaux [...]]»<sup>444</sup>.

Zbigniew est le personnage polonais le plus marginalisé de son groupe d'appartenance. Il développe toutes les caractéristiques qui sont comme contre nature pour un Polonais selon les critères de notre romancière. Collaborateur, il fraye avec les Soviétiques ; lâche, il est séparé de sa femme et de ses enfants pour des raisons obscures alors que l'union familiale est sacrée dans le système de valeurs mis en place par la romancière Alice Parizeau ; menteur, il trompe Maryla en affirmant savoir que Witold est en vie ; etc. Ce n'est pas son talent ou son absence de talent qui est remis en cause mais son égoïsme artistique. Sa production relève du *plagiat*, du paraître et non de l'être.

De plus, il entretient avec la jeune héroïne Lala une relation ambiguë, à la limite incestueuse, puisqu'il se veut son protecteur lorsque celle-ci devient orpheline. Comme Yves, Lala est gênée par la présence de Zbigniew : « *Lala soupire d'aise et se promet d'oublier Zbigniew Schwartz dès qu'il sera parti pour son fameux congrès à Moscou* »<sup>445</sup>. Lala, incarnation suprême de la Pologne, ne peut se trouver que menacée, voire abusée, par ce personnage inutile à la cause polonaise et c'est ce qui se produira : Zbigniew déflorera Lala, alors jeune fille désespérée par la perte de ses proches et par le chaos régnant en Pologne... Dans l'univers d'Alice Parizeau aux valeurs de plus en plus affirmées (*Ils se sont connus à Lwow* date de 1985, soit vingt ans après *Survivre*), Zbigniew ne peut vivre. Alors que Gland disparaît de l'histoire sans que le lecteur sache ce qu'il advient de lui, Zbigniew, comme nous l'avons vu précédemment sera abattu par un policier. Et aucune trace ne subsiste d'eux...

### 3. 4. 3. Glorification de l'art au service d'une cause : le témoignage

Après *Survivre* et *Ils se sont connus à Lwow* paraît *Nata et le professeur*, dernier roman d'Alice Parizeau : mais, au lieu de dresser en négatif des portraits d'artistes sans engagement, la romancière lègue ici une sorte de testament

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 70.

littéraire où, en tout dernier lieu, elle délivre clairement son message sur ce que doit être l'œuvre d'art. Au travers des tableaux de l'oncle Olgierd qui n'existent que dans l'imagination de la romancière tout en représentant un fait historique réel dont la vérité n'a pas encore fait l'objet d'éclaircissements lors de la publication du roman (le massacre de Katyn), Alice Parizeau s'interroge sur la valeur et la portée de l'œuvre d'art :

L'œuvre d'art dans *Nata* est le tableau pictural, mais ostensiblement, Alice Parizeau pense également à l'écriture romanesque, car tous ses textes, presque sans exception, appartiennent à une littérature d'engagement et de témoignage. Dans ce douzième et dernier roman qu'elle écrira peu avant son décès, Alice, en fait à l'air de vouloir justifier son choix constant — créer des œuvres qui révèlent la vérité historique — en mettant en scène tout un débat sur la valeur de l'œuvre d'art comme porteuse de message, un peu comme s'il s'agissait pour elle, en fin de parcours, de faire le point sur son œuvre littéraire.<sup>446</sup>

Outre d'insister de nouveau sur les exactions soviétiques, notre romancière est également et surtout préoccupée par la question théorique de la représentation artistique dans son lien avec la notion de l'engagement : quel rapport l'art engagé peut-il entretenir avec la qualité esthétique ? quelle peut être la frontière entre art engagé et vérité historique (floue, exacte) ? l'art engagé n'appelle-t-il qu'à l'action dans sa réception ? l'art engagé doit-il comporter une part universelle ou doit-il se réserver au domaine national ? Voici les quatre grandes questions que nous pourrions dégager et auxquelles Alice Parizeau tente de répondre dans le roman de *Nata et le professeur*.

Ce roman est celui qui tisse le plus de liens avec le domaine artistique : en effet, l'héroïne, Nata, est chanteuse ; son compagnon et mentor, Henryk, lui apprend à bien parler français et à ses heures perdues « *Petit à petit il se met aussi à écrire pour elle des poèmes, tantôt patriotiques et tantôt nostalgiques où l'amour domine et embellit tout* »<sup>447</sup> ; et surtout, ce dernier hérite des toiles peintes par son oncle et représentant le drame de Katyn (tragédie dans laquelle a disparu le père

---

<sup>446</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., pp. 170-171.

<sup>447</sup> Alice Parizeau, *Nata et le professeur*, op. cit., p. 58.

d'Henryk et donc le frère d'Olgierd...). De cet héritage, Henryk en fait une mission : celle que ces tableaux soient, non pas vendus à profit, mais exposés dans une galerie afin qu'ils obtiennent le plus de visibilité possible — « *Pour honorer les morts dont personne ne se soucie et pour leur rendre justice. L'œuvre de mon oncle est un témoignage* »<sup>448</sup>. Pour lui, cela ne fait aucun doute : « *Il me semble que l'art peut et doit refléter des drames authentiques* »<sup>449</sup>. Ces toiles sont pour Henryk, Polonais exilé sur le sol français depuis des années, comme un rachat de ses années d'émigration ; elles lui permettent de renouer avec ses origines tout en se battant pour son pays depuis l'étranger. De plus, il porte en lui une sorte de dette familiale à l'égard de ce père, quasiment inconnu, mort dans des circonstances sur lesquelles ont pesé le silence et le secret, ainsi qu'à l'égard de cet oncle dont il a mésestimé le talent : « *Je suis passé à côté d'un être dont je n'ai jamais soupçonné ni le génie ni la valeur. Je suis coupable à l'égard de ce mort* »<sup>450</sup>.

La valeur esthétique des tableaux est donnée dès le début comme un élément de première importance : Alice Parizeau désire souligner le fait que l'engagement ne doit pas nuire à la valeur artistique de l'œuvre, littéraire ou picturale. Adrienne Desmeules, la propriétaire de la galerie à qui Henryk propose d'abord les toiles, les compare aux tableaux de Francisco de Goya. Le seul nom de ce fameux peintre engagé suffit à conjurer dans l'esprit du lecteur l'image de son tableau le plus connu : *L'Exécution des citoyens de Madrid*, qui cristallise la réponse violente du peintre à la situation politique et à l'oppression de son peuple par les troupes napoléoniennes. Par association, donc, l'oncle défunt d'Henryk se trouve revêtu du talent et de la ferveur patriotique du maître espagnol.<sup>451</sup>

Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann ont raison de mettre en avant la qualité esthétique que prône, à plusieurs reprises, Alice Parizeau en faisant référence aux plus grands noms de la peinture. Ainsi, cette dernière instaure une autre comparaison, cette fois entre l'oncle Olgierd et Pablo Picasso. Mais, Henryk

---

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>451</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre, op. cit.*, pp. 171-172.

ajoute un bémol : certes le talent est essentiel dans l'œuvre d'art qui se veut engagée, mais le message doit rester le plus important :

- Ton oncle était un génie, [...] et ses toiles auront la même résonance dans le monde que le *Guernica* de Pablo Picasso. C'est à cause de Picasso qu'on ne peut oublier la guerre d'Espagne et c'est grâce à Olgierd Wolinski qu'on se souviendra à tout jamais du meurtre des officiers polonais à Katyn.

- Ce n'est pas cela qui importe, avait protesté Henryk. Pour moi, il s'agit de provoquer ou d'accélérer la chute d'un système.<sup>452</sup>

Selon la thèse implicite du livre, les deux extrêmes, l'art pour l'art et la propagande pure, sont tous deux écartés en faveur d'une esthétique qui permet un engagement idéologique, politique et historique. D'un côté, Henryk s'indigne devant l'opinion des critiques d'art : « *Le message, comme ils disent, ne doit pas exister, seules les couleurs, les formes et les techniques importent !* »<sup>453</sup>. De l'autre, il méprise les tableaux de propagande d'un jeune Roumain, pourtant tout aussi enflammé d'ardeur patriotique que son oncle, mais dépourvu de talent. Il se rend compte que le message seul n'a pas de valeur éternelle sans la perfection de la forme.

Comme nous l'avons vu précédemment lorsqu'Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann faisaient allusion à Sartre pour tenter d'appréhender l'œuvre d'Alice Parizeau, l'art engagé ne se départit pas de sa volonté de faire changer le monde environnant, il se veut synonyme d'action en portant en lui-même un message provocateur d'actions sur le terrain : « [...] *l'art est une force irrésistible et le message qu'il véhicule est plus dangereux que les canons* »<sup>454</sup>.

La satisfaction d'Henryk de savoir que les toiles de son oncle seront bientôt achetées par les trois plus grands musées du monde (le Louvre, le Metropolitan à New York et le musée du Vatican) est bien réelle, mais aussi largement dépassée par le fait que ces peintures entrent en écho avec la nouvelle génération, capable de se soulever : « *Les toiles plaisent aux jeunes, à ces têtes folles qui rêvent de monter sur les barricades, leurs couleurs et leurs beautés correspondent à la sensibilité de cette autre génération. La survie de l'artiste est assurée puisque son*

---

<sup>452</sup> Alice Parizeau, *Nata et le professeur*, op. cit., p. 128.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 187.

*œuvre paraît capable de résister à la marche du temps* »<sup>455</sup>. Ainsi la pérennité par-là même est assurée.

L'idée de pérennité s'intègre parfaitement à la notion d'universalité : au temps éternel est égale une géographie culturelle des plus vastes. Parce que les toiles d'Olgierd sont talentueuses, elles sont capables de dépasser le cadre polonais et de véhiculer des sentiments extrêmes susceptibles de toucher n'importe quel individu. C'est ce que souligne Adrienne Desmaules : « *Ce sont des œuvres qui ont valeur de symboles. Le meurtre comme la souffrance sont universels* »<sup>456</sup>. Ainsi, elle ne voit pas l'utilité de recontextualiser cette œuvre dans sa galerie par quelques indications (« *Les précisions de ce genre ont des implications politiques dont l'art n'a que faire* »), ce qui a pour effet d'insurger Henryk qui a pourtant conscience de la portée des toiles de son oncle. Henryk, tout comme sans doute Alice Parizeau, balance entre cette envie que le message soit compris par le plus grand nombre possible et ce souhait profond qu'il reste profondément attaché à la culture nationale...

Bien que ce que représentent les toiles d'Olgierd appartienne à la réalité historique, le fait que l'artiste n'ait pas été un témoin direct de la tragédie met en doute sa portée de vouloir restituer la vérité. Ainsi, lors d'expositions, Henryk est mis à mal par un public incrédule :

- [...] On veut savoir qui était l'artiste. Un agent du KGB, ou de NKVD de l'époque ? Car comment le peintre a-t-il pu reconstituer ces silhouettes et ces visages ? C'est une supercherie.

Henryk ne se contrôle plus. Il hurle qu'un artiste dispose du pouvoir magique d'évocation, qu'il est en mesure d'imaginer et de rendre la réalité dans toute sa vérité.<sup>457</sup>

Il ne fait aucun doute qu'Alice Parizeau parle d'elle-même qui, exilée depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, n'évoque dans ses œuvres pratiquement que la période communiste. Inlassablement.

---

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 107.

### 3. 4. 4. Conclusion : qu'écrire après le(s) totalitarisme(s) ?

Inlassablement, jusqu'au jour où la liberté survient en Pologne, coïncidant avec l'apparition de la maladie dans le corps d'Alice Parizeau. Comme si cette dernière, guidée par l'obsession du témoignage, n'avait pas pu franchir ce tournant littéraire, et surtout politique, apporté par les années 90 ; sa voix s'est tue, emportée par un cancer des poumons. Est-ce un hasard si la maladie, synonyme ici d'essoufflement, survient au moment où la nécessité du témoignage fléchit ? Dans *Une femme*, il ne reste à Alice Parizeau qu'à léguer un unique testament littéraire : une autobiographie pour révéler les faits réels se cachant derrière ses fictions (donner les sources d'inspiration, les véritables références qui ont permis de créer tel personnage, telle aventure...). Tenter de se dégager de l'imaginaire le plus possible pour que ce dernier ne nuise pas à son message, n'emporte pas définitivement les vérités qui se cachent sous la fiction. La boucle est bouclée dans le legs d'une mémoire engagée.

Ceci amène à poser la question suivante : qu'écrire après les totalitarismes ? Car, Alice Parizeau, comme tant d'autres écrivains polonais en exil ou non, avait pour moteur créatif l'opposition à un régime totalitaire, et ce pendant des années. La romancière s'effondre en même temps que ce régime : si cela n'est pas une coïncidence, cela pourrait montrer à quel point son engagement était viscéral, physique. Nous allons citer un extrait de « La littérature polonaise à l'épreuve de la liberté (1989 –1995) ». Il s'agit ici de comprendre dans quel contexte littéraire produisait Alice Parizeau et de saisir à quel point le concept d'épreuve se trouve à la base même de sa création romanesque, transformant *a posteriori*, comme l'indique le titre de l'article, la découverte de la liberté en une épreuve :

Autre paradoxe : depuis que la liberté politique s'est installée, l'écrivain a perdu son adversaire familial. Il s'est trouvé devant un espace vide, alors que peu de temps auparavant les contraintes mises en place par l'État lui servaient de repères. Milosz parlait à ce propos d'un mur, d'un obstacle qui obligeait les Européens de l'Est à forger, par réaction, leur propre liberté, leur propre identité, alors que celle des Occidentaux s'évaporait dans la dispersion. Par ailleurs, le topos de la victime dont parlait Milosz ou Kundera a perdu son pouvoir de séduction et de ce fait, l'une des sources essentielles de la littérature



s'est tarie. [...] Pour la première fois, il [l'homme de Lettres polonais] s'est trouvé assailli de questions d'ordre ontologique : pourquoi écrire? pour qui ? Et la réponse ne pouvait plus être univoque puisque l'époque des goûts collectifs était définitivement close. La crise provoquée par la liberté a mis la liberté en état de crise. [...] Ainsi les critères politico-éthiques appliqués durant les années 80, ont gardé leur importance au début des années 90, atténuant la césure de 1989. À côté des grands textes des écrivains exilés, reconnus pour leur valeur littéraire, prenait place toute la littérature clandestine dont la valeur se réduisait parfois à la sincérité de son engagement politique et moral.<sup>458</sup>

### **3. 5. Conclusion : le moteur de cet engagement**

La sincérité de l'engagement politique et littéraire d'Alice Parizeau n'est pas à mettre en doute. Elle avait pour obsession de construire, et sans doute de léguer, une mémoire engagée prenant racine dans une mémoire plus enfouie et intime. De manière la plus évidente, il est question dans ses œuvres de livrer une mémoire contemporaine qui suivait pas à pas l'histoire de la Pologne tentant de se dégager du joug soviétique et qui, parallèlement, s'acharnait à dénoncer les exactions soviétiques commises depuis le début de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la chute du communisme. Cette première mémoire, comme nous pourrions l'appeler, cette mémoire évidente puisqu'elle se lit à la surface de nombreux textes est un peu paradoxale puisqu'elle n'émerge pas directement du vécu de l'auteur — vécu qui a davantage été mis à mal par les Allemands :

N'oublions cependant pas que, maquisarde, elle se battait essentiellement contre les Allemands et qu'elle a été emprisonnée par les Allemands ! Et pourtant, la romancière charge d'une signification tout à fait singulière les crimes soviétiques. Est-ce le fait d'avoir été obligée de s'exiler ? Est-ce tout le tort fait à la Pologne par le régime communiste durant les années qui ont suivi la guerre ? Est-ce le fait que, une fois la Deuxième Guerre mondiale terminée, l'Allemagne a

---

<sup>458</sup> Maria Delaperrière Inalco, « La littérature polonaise à l'épreuve de la liberté (1989-1995) », *Écrire après les totalitarismes 1945-1995*, Didier Érudition, Revue de Littérature Comparée, avril-juin 1997, pp. 237-240.

reconnu ses torts et a été punie, tandis que l'emprise de l'URSS sur la Pologne n'a jamais été punie pour les crimes contre les Polonais, Ukrainiens [...] ? Sans doute, toutes les réponses seraient totalement ou partiellement positives.<sup>459</sup>

Alicja Bruniecka a raison : durant l'insurrection de Varsovie, Alice Parizeau s'est essentiellement battue contre les Allemands puisque les Soviétiques attendaient de l'autre côté de la Vistule ; une fois Varsovie tombée, en tant que prisonnière de guerre, elle est déportée au camp d'Oberlangen, près de la frontière autrichienne ; et surtout, bien avant ces épisodes difficiles, elle perd son père en 1942, mort sous la torture nazie et, en 1944, sa mère qui a malheureusement fait partie d'une rafle (« [...] elle [la petite Alicja Poznanska] ne revient au village qu'à cinq heures du matin. Pour son plus grand malheur, les Allemands sont passés et ont fait une rafle. 'Ils ont enlevé et fusillé une bonne partie du village, raconte Jacques Parizeau. Une fosse commune a été creusée par les Allemands. Il y ont précipité les corps, dont celui de sa mère' »<sup>460</sup>). C'est cette mémoire intime, ravagée qu'Alice Parizeau ne raconte que très peu et difficilement. Il s'agit essentiellement du roman *Survivre* — roman le plus autobiographique au point que la romancière masque les véritables noms, « *J'étais incapable d'écrire en toutes lettres 'Varsovie'. Le drame était trop profond encore, trop présent. Une sorte de pudeur me retenait* »<sup>461</sup> :

*Survivre* a été le roman que j'ai porté le plus longtemps en moi, jour après jour. Cela a duré des années. J'avais honte d'être en vie, tandis que mes camarades, [...] beaucoup plus méritants que moi peut-être, [...] dormaient sous l'asphalte des rues de notre ville détruite, de cette capitale polonaise que nous aimions tant. Il me fallait, pour justifier ma propre existence, ce cadeau du Bon Dieu, raconter leurs sacrifices et leur courage de manière telle qu'ils puissent s'imposer à l'imagination de n'importe quel lecteur et d'un public aussi large que possible.<sup>462</sup>

---

<sup>459</sup> Alicja Bruniecka, *Les romans d'Alice Poznanska-Parizeau : document et fiction*, Mémoire de maîtrise présenté en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 1995, p. 104.

<sup>460</sup> Pierre Duchesne, *Jacques Parizeau. Biographie 1930-1970*, op. cit., p. 507.

<sup>461</sup> Alice Parizeau, *Une femme*, op. cit., p. 208.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 207. C'est nous qui soulignons.

*Survivre* est le seul roman où toutes les expériences les plus autobiographiques d'Alice Parizeau seront le plus concentrées. Plus tard, dans ses autres romans, cette dernière se focalisera sur les Soviétiques parce qu'ils travestissent la mémoire. Autant Alice Parizeau a souffert des Allemands, mais la lumière a été faite sur la plupart de leurs exactions (notamment par les grands procès d'après-guerre), autant elle a été moins marquée dans sa chair par les Soviétiques, mais une chape de plomb a longtemps pesé sur des vérités. Comme une dette à l'égard des personnes qui l'ont entourée jusqu'à leur mort anonyme, Alice Parizeau se charge de dénoncer d'autres morts encore plus anonymes, parce que leurs bourreaux (soviétiques) n'étaient pas désignés responsables et coupables. Dans son autobiographie, la romancière fait état de ce sentiment de culpabilité, dû au fait qu'elle est une survivante, qui bifurque sur d'autres objets de lutte : « *En fait, avec le recul, je me rends compte qu'un sentiment a dominé ma vie depuis le début. Celui de culpabilité à l'égard de ma mère que je n'ai pas pu sauver et à laquelle je n'ai pas pu épargner une mort atroce. Assez curieusement d'une étape à l'autre, ce sentiment de culpabilité m'a poursuivie en changeant chaque fois d'objet [...]* »<sup>463</sup>.

Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann ont bel et bien identifié, elles aussi, cette culpabilité du survivant qui habite Alice Parizeau :

D'autre part, le fait qu'Alice Parizeau soit une survivante de l'insurrection de Varsovie et des camps de prisonniers de l'Allemagne nazie exerce une influence profonde sur son œuvre. [...] Selon Bruno Bettelheim, psychologue éminent et lui-même survivant, un certain nombre d'éléments fondateurs font des survivants des êtres à part, à l'identité singulière. Bettelheim précise que tout survivant souffre d'une culpabilité immense et irrationnelle d'avoir survécu [...]. Bettelheim explique que cette idée de culpabilité se double souvent d'un sentiment de responsabilité à l'égard des êtres disparus, qui se traduit par la volonté insistante de témoigner et de ne pas oublier.<sup>464</sup>

Quant à Alice Parizeau, cette volonté insistante de témoigner et de ne pas oublier ne l'a pas quittée, comme une « dette » :

---

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>464</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., pp. 87-88.

Pendant l'insurrection de Varsovie, comme avant, sous l'occupation, des gens disparaissaient autour de moi : les membres de ma famille, des parents, des amis. De cette période, j'acquis la conviction profonde que je devais rembourser une dette à quelqu'un, quelque part, ce dont j'étais redevable : la joie d'exister. Pour avoir eu la vie sauve, je devais, pensais-je, étudier, passer des examens, travailler, produire, avoir des enfants, les élever aussi bien que possible, écrire... [...] Malade ou bien portante, fatiguée souvent jusqu'à la limite extrême de la résistance, je me suis astreinte à écrire comme on rembourse une dette [...].<sup>465</sup>

Une autre culpabilité est à la source de l'écriture d'Alice Parizeau et de son anti-communisme soviétique. C'est parce que, à la fin de la guerre, elle faisait partie de ceux et celles qui ne reconnaissaient pas le nouveau régime mis en place en Pologne qu'elle a dû s'exiler. La culpabilité d'être une survivante qui habite Alice Parizeau s'accompagne de la culpabilité d'être une émigrée qui a laissé non seulement ses morts, mais encore ses amis en vie en lutte avec l'oppression quotidienne d'un régime totalitaire : « *J'espérais de tout mon cœur retracer des survivants de notre aventure commune et même me faire pardonner ces années passées à l'étranger pendant lesquelles eux avaient été obligés de lutter contre la soviétisation et les pénuries* »<sup>466</sup>. Ainsi, de manière systématique, tous ses personnages sont des exilés, à part un seul : Helena — « *Et c'est alors que je créai Helena, qui était rentrée à ma place tout de suite après la guerre dans les ruines de Varsovie telles que je les avais laissées en sortant de la ville avec mes camarades, soldats de l'insurrection de Varsovie devenus prisonniers de guerre, derniers survivants de la grande aventure* »<sup>467</sup>. Helena mourra et les autres personnages exilés seront intérieurement torturés par le choix même de cet exil, au point de cesser la quête de la polonité absolue — notre romancière, pour qui le pain de l'exode est amer<sup>468</sup>, livre par-là même un message des plus tragiques sous les dehors d'une écriture facile : quelque chose, une essence, une partie de soi, un être, des êtres ont été de quelque façon que ce soit, irrémédiablement perdus, quelque part, en route, à un moment donné, à jamais... La guerre, le fascisme, le

---

<sup>465</sup> Alice Parizeau, *Une femme, op. cit.*, p. 176.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 285. C'est nous qui soulignons.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 307.

communisme, l'exil, tout comme pour Tecz Werbowksi et Régine Robin, sont des fragmentations de l'être qui ne pourra plus jamais retrouver une vie pleine et qui, par le biais de l'écriture, tente de combler quelque chose, de persister dans la vie par la création.

Des trois auteurs, Alice Parizeau est celle dont la création est le plus intimement liée à la Pologne : peut-être parce qu'elle est la plus âgée et que son existence l'a amenée à se battre physiquement pour son pays natal. Un attachement viscéral qui fait de son œuvre le témoignage d'une véritable passion pour son pays et contre ses oppresseurs, mais qui limite notamment cette écriture esthétiquement. Son engagement antisoviétique émerge au grand jour sur la scène littéraire avec *Les lilas fleurissent à Varsovie*, livre qui par ailleurs lui rapportera le succès sans doute parce que la passion, à laquelle nous venons tout juste de faire allusion, émerge elle aussi au grand jour (elle cesse de travestir les noms, elle cesse de masquer son immigration, etc.). La date de publication des *Lilas* est 1981, au moment même où Solidarité fait partie de la scène politique polonaise — cette présence activant par-là même un anticommunisme ambiant : « *L'accession de Solidarité aux 'affaires' conforte cette sensibilité viscéralement anticomuniste et antisoviétique qui, depuis 1981, n'a cessé de s'enraciner dans les représentations polonaises* »<sup>469</sup>. Peut-être n'aurait-elle pas autant aimé son pays d'origine s'il ne lui était pas aussi impossible d'accès (dans la compréhension du système politique régnant ; en raison de la suppression de son visa pendant un temps) ? Quoiqu'il en soit, Alice Parizeau vibre à l'unisson avec son pays natal : « *On ne perd pas son pays en le quittant mais en cessant de l'aimer* »<sup>470</sup>.

---

<sup>469</sup> Alain Brossat, « URSS/Pologne/RDA. Le cinquantième anniversaire du Pacte germano-soviétique », *À l'Est la mémoire retrouvée*, op. cit., p. 70.

<sup>470</sup> Alice Parizeau, *Une femme*, op. cit., p. 145.

## **4. TECIA WERBOWSKI OU LA RÉOLUTION DU TRAUMA : LA RÉCONCILIATION AVEC LE PASSÉ DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE**

### **4. 1. Introduction : Présentation de l'univers littéraire de Tacia Werbowski**

#### **4. 1. 1. Les thématiques chères à Tacia Werbowski**

L'univers littéraire de Tacia Werbowski nous devient, au fil de la lecture de tous ses romans, d'autant plus familier et proche qu'il se construit à partir de thèmes narratifs récurrents. En effet, outre la forme brève dans laquelle chacune de ses œuvres s'exprime, la romancière avoue d'elle-même volontiers qu'elle est « *un violoniste qui joue les variations sur un même thème* »<sup>471</sup>. La principale récurrence à laquelle fait allusion ici l'auteur concerne l'enchâssement d'une histoire personnelle, ou encore ce qui est nommé la petite histoire, dans l'histoire collective, soit la grande Histoire. Mais à l'intérieur de ce cadre général se décline répétitivement toute une série de thématiques qui ont pour principale caractéristique d'être profondément attenantes à la vie même de Tacia Werbowski. En cela, ces déclinaisons romanesques se trouvent être, en amont, autobiographiques, même si dans leur réalisation scripturaire, elles n'en demeurent pas moins fictionnelles. Parce que cette écriture intimiste fraye avec l'intimité de Tacia Werbowski, les livres de cette dernière s'ouvrent fréquemment sur une note de mise en garde rédigée par l'auteur — une rectification première et antérieure à toute interprétation de lecture. À l'orée de *Prague, hier et toujours*, l'avertissement à l'attention du lecteur est sans appel « *Non, ce n'est pas mon histoire* »<sup>472</sup>. L'entrée en matière d'*Amour Anonyme* n'en est pas moins explicite dans la citation faite par l'écrivain de ces mots bien connus : « *Ceci est une œuvre de fiction. Les noms, les personnages, les lieux et les événements sont le fruit de l'imagination de l'auteur et ne doivent pas être interprétés comme étant réels. Même si l'auteur a été inspiré en partie par des faits véritables, aucun des*

---

<sup>471</sup> Cf. l'entrevue de Tacia Werbowski avec Stéphane Lépine dans l'émission radiophonique « Paysages littéraires » datée du 26 juin 2001 (enregistrée sur cd-rom et disponible au Centre Culturel Canadien de Paris).

<sup>472</sup> Tacia Werbowski, *In Pursuit of Prague Memories*, traduction française : *Prague, hier et toujours*, Montréal, Les Allusifs, 2001, p. 11.

personnages n'est basé sur une vraie personne et toute ressemblance avec des individus vivants ou morts serait le fait d'une coïncidence et n'aurait pas été intentionnelle »<sup>473</sup>. C'est bien le commentaire de l'artiste sur ces phrases qui conduit le lecteur à prendre en compte, malgré toutes ces recommandations, qui n'en demeurent pas moins valides, une dimension autobiographique cachée : « Chaque fois que je lis ces mots, et s'il se trouve que je connaisse l'auteur, je ris. La proportion de notre expérience et de nous-mêmes que nous incluons dans nos histoires n'est connue que de nous, ou peut-être aussi de notre éditeur »<sup>474</sup>. Enfin, à Stéphane Lépine qui a mené leur entrevue radiophonique du 26 juin 2001 lors de l'émission « Paysages littéraires », Teci Werbowska glisse cette probable clef de lecture pour sa propre œuvre : « Je pense que, dans la littérature de femmes moderne, aujourd'hui tout est autobiographique »<sup>475</sup>.

Ainsi, sont au nombre de sept ce que nous pourrions répertorier comme étant les principales thématiques chères aussi bien à Teci Werbowska, la femme, qu'à Teci Werbowska, la romancière. À commencer par celle, a priori la plus évidente parce que peut-être la plus immédiate, de la féminité. Teresa (*Bitter Sweet Taste of Maple* — 1984), Iréna (*Le mur entre nous* — 1995), Maya (*L'Oblomova* — 1997), Eva (*Hôtel Polski* — 1999), Lena (*Prague, hier et toujours* — 2001), Olga (*Amour Anonyme* — 2002), voilà ce que sont systématiquement les personnages principaux de Teci Werbowska : des femmes. Notre romancière s'explique sur ce choix : « Je choisis la voix d'une femme parce que je suis une femme, la voix des femmes est très importante, je me sens très près de toutes ces femmes qui ont changé leur patrie, leur environnement »<sup>476</sup>. Certaines des citations littéraires mises en exergue introduisent, délicatement et dès le début, le lecteur dans un monde où il est certain que la féminité va primer comme l'indique la phrase extraite d'*Une petite robe de fête* de Christian Bobin : « La douleur est dans la vie des femmes comme un chat qui se faufile entre leurs jambes quand elles repassent

---

<sup>473</sup> Teci Werbowska, *Love Anonymous*, traduction française : *Amour anonyme*, Montréal, Les Allusifs, 2002, p. 11.

<sup>474</sup> *Ibid.*

<sup>475</sup> Cf. l'entrevue de Teci Werbowska avec Stéphane Lépine dans l'émission radiophonique « Paysages littéraires » datée du 26 juin 2001.

<sup>476</sup> *Ibid.* Il est à relever que dans le dernier roman de Teci Werbowska, *Ich bin Prager* (Montréal, Les Allusifs, 2003, traduit du polonais, titre original : *Ich bin Prager*), le personnage principal est un homme. Lors d'une de nos entrevues, Teci Werbowska a expliqué ce nouveau choix en disant « Je peux être une vraie écrivaine, alors j'ai choisi un héros masculin », sous-entendant par-là que la création littéraire ne se fait pas qu'à l'image de ce que l'on est.

le linge, refont les lits, ouvrent les fenêtres, épluchent une pomme »<sup>477</sup>. La dédicace d'*Amour Anonyme* conduit tout autant vers le même univers :

L'histoire que j'ai écrite repose bien sûr sur ce que j'ai vécu au cours des ans, mais elle est embellie, transformée, mise au point pour que d'autres femmes puissent s'y retrouver, du moins en partie. J'ai été très touchée par une dédicace de l'auteur russe Sergueï Dovlatov dans son livre *L'étrangère* : 'Aux femmes russes seules en Amérique avec amour, tristesse et espérance'. Je veux dédier mon histoire aux femmes seules, point.<sup>478</sup>

Au-delà du canevas narratif mis en scène plusieurs fois dans les livres de Tacia Werbowski (à savoir la quête intime de ses propres origines menées par la plupart des héroïnes — quête qui d'ailleurs passe par la recherche de la véritable figure maternelle), il est souvent question parallèlement pour la romancière de se pencher, au travers de ses personnages, sur la recherche de la féminité : qu'est-ce que la féminité ? Telle est une des questions tissée en filigrane dans la tessiture des mots émis par l'écrivain. Une des réponses semble se trouver dans le don de soi que réalise à la fin de plusieurs narrations la protagoniste : se donner à l'homme aimé, acte qui rompt par là-même l'état de solitude désespérée dans lequel se trouvait au début de l'histoire le personnage principal, revient à assumer la fonction accueillante intrinsèque à la condition féminine. En cela, Heinrich, amant d'Eva, peut dédier à sa maîtresse cet extrait issu du *Goethe* de Faust qui va clore ainsi le roman *Hôtel Polski* : « Toute chose périssable / Est un symbole seulement / L'imparfait, l'irréalisable, / Ici devient événement ; / Ce que l'on pouvait décrire / Ici s'accomplit enfin / Et l'éternel Féminin / Toujours plus haut nous attire »<sup>479</sup>.

Cette forte inscription de la féminité dans les œuvres de notre romancière trouve sans doute ses racines dans la lignée de femmes constituée par Tacia Werbowski, sa mère et sa grand-mère — les hommes de la famille ayant été écartés du cercle familial par la guerre. Dans son texte le plus clairement autobiographique, à savoir le chapitre intitulé « Teresa » de *Bitter Sweet Taste of Maple*, l'auteur confie :

---

<sup>477</sup> Tacia Werbowski, *Zaspiane zycie*, traduction française : *L'Oblomova*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 5.

<sup>478</sup> Tacia Werbowski, *Amour Anonyme*, op. cit., p. 11.

<sup>479</sup> Goethe, *Faust*, cité par Tacia Werbowski, *Hôtel Polski* [traduit de l'anglais], Paris, Actes Sud, 1999, p. 93.



All the women of our family were survivors, all of them were determined ladies with guts. My mother, Zina, she was a survivor too. Only our men withered away, disappeared, vanished. My grandfather died young. My father was active in resistance and perhaps should be considered heroic in his own way, but he was never around for me to admire him. I thought that men were all soldiers, war heroes or war cowards, or inhabitants of another planet. My older brother, Richard, was killing during the war. So he was a tenant of an other planet. [...] We, the three generations of ladies — grand-mother Anna, Zina and I were searching for happiness in Eastern Europe.

L'importance de la figure de la grand-mère d'origine russe lègue également en héritage l'omniprésence d'un caractère slave dans les œuvres de Tecia Werbowski, à savoir ce que nous nommerions la « slavité ». Non seulement notre romancière parle le russe mais surtout elle le lit. Profondément imprégnée et marquée par la littérature russe, elle multiplie ainsi les références aux grands auteurs qui la constituent. Nina Berberova, dont le texte *L'accompagnatrice* a particulièrement touché Tecia Werbowski dont la propre grand-mère était accompagnatrice dans ces mêmes époques (ce coup de cœur pour ce texte conduira d'ailleurs Tecia Werbowski à vouloir réaliser une biographie de cette romancière, projet qu'elle a soumis à Hubert Nyssen qui sera le futur éditeur du *Mur entre nous*, de *L'Oblomova*, de *l'Hôtel Polski* — nous reviendrons ultérieurement sur l'empreinte laissée par Nina Berberova sur l'écriture de notre auteur), ainsi qu'Ivan Gontcharov avec son chef-d'œuvre *Oblomov* (dont Tecia Werbowski a fait une version féminisée en écrivant *L'Oblomova*<sup>480</sup>) sont, sans aucun doute, les maîtres littéraires incontestés de Tecia Werbowski. Mais derrière ces deux noms les plus évidents s'ensuit une kyrielle d'auteurs russes parsemés dans ses textes, à savoir Pasternak<sup>481</sup>, Tchekhov<sup>482</sup>, Tolstoï<sup>483</sup>, Tourgueniev<sup>484</sup>, etc.

---

<sup>480</sup> Voir la note introductive à *L'Oblomova*, op. cit. : « Un proverbe russe dit que rien n'est plus agréable que de bâiller en bonne compagnie. Pour moi, cette compagnie était celle d'Oblomov, le héros délicieusement paresseux d'un roman de Gontcharov. Un dimanche où j'avais décidé de rester dans mon lit douillet, et où je paresseais en regardant au-dehors l'étrange beauté de l'hiver canadien, j'ai imaginé la version féminine de la chère paresse russe... ».

<sup>481</sup> Tecia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 40.

<sup>482</sup> Tecia Werbowski, *Hôtel Polski*, op. cit., p. 20.

<sup>483</sup> Tecia Werbowski, *Prague, hier et toujours*, op. cit., p. 17 : « Et des livres, des livres partout, essentiellement des classiques russes. Anna tombait souvent endormie sur *Guerre et Paix* qu'elle ne cessait de relire ».

<sup>484</sup> Tecia Werbowski dans son entretien avec Stéphane Lépine.

Joachim, le père d'Heinrich protagoniste de l'*Hôtel Polski*, catalogué en tant que slavophile parce que professeur de langues slaves, incarne cette culture russe traditionnelle qu'il a transmise à son fils.

Ces références culturelles ne se limitent ni aux grands écrivains russes ni au cercle littéraire. Des écrivains aussi diversifiés que Stefan Zweig, Jean Cocteau, Hemingway, Georges Simenon<sup>485</sup> sont présents sous la plume de notre auteur ; Annie Ernaux, George Sand, Catherine Millet<sup>486</sup>, entre autres, participent à ces voix féminines qui touchent tant Tecia Werbowski. Une actrice comme Simone Signoret<sup>487</sup> trouve sa place dans cet univers. Enfin, la musique est omniprésente : d'abord grâce à la présence récurrente de Chopin dont l'origine polonaise ne laisse pas insensible notre romancière et ensuite, par exemple, grâce aux chansons du Canadien Leonard Cohen qui scandent littéralement *Amour Anonyme*. Ces figures artistiques, appelées par touches impressionnistes, créent une cohésion, une homogénéité stylistique ; elles font intrinsèquement partie de l'univers littéraire de Tecia Werbowski et l'aident à l'identifier, à le marquer, à l'authentifier en quelque sorte.

Si des écrivains sont si abondamment cités dans l'univers littéraire de notre auteur, c'est sans doute parce que l'écriture, de manière générale, tient une place prépondérante dans la vie et les livres de Tecia Werbowski. Ainsi, dans chacun de ses romans se produit une mise en abîme où le livre qu'a entre les mains le lecteur met en scène d'autres écritures : des mémoires (celles de Joachim dans *Hôtel Polski* ou encore celles de l'oncle de l'héroïne dans *Amour Anonyme*), des correspondances (les lettres oubliées à l'aéroport Charles de Gaulle dans *Amour Anonyme*), et bien sûr le fameux livre *Le mur entre nous* (titre commun à la fois au texte publié chez Actes Sud et au manuscrit sauvé du ghetto...) écrit par la véritable mère d'Iréna et qui a été subtilisé à sa mort par Zofia Lass, écrivain imposteur...

Le principal thème narratif que nous évoquions précédemment, à savoir l'enchâssement de la petite histoire dans la grande, encadre bien sûr toutes les thématiques évoquées jusqu'à présent. Car, principalement, les œuvres de Tecia Werbowski mettent en scène des personnages, enfants polonais de la Seconde

---

<sup>485</sup> Tous sont cités par Tecia Werbowski, *Amour Anonyme*, op. cit.

<sup>486</sup> *Ibid.*

<sup>487</sup> *Ibid.*

Guerre mondiale, héritiers de traumatismes conscients ou inconscients, qui entament un processus de libération, de réconciliation avec leur passé. En ce qui concerne les romans qui nous intéressent tout particulièrement ici, ceux qui sont directement liés à notre problématique de recherche, à savoir *Le mur entre nous* et *Hôtel Polski*, il est question pour les deux héroïnes d'arriver à renouer avec leurs origines juives anéanties à la génération précédente en retrouvant la véritable identité de leur mère. Il est important de rappeler ici que dans la religion juive, la judaïté se transmet par la mère — ce qui expliquerait le rôle prépondérant de la figure maternelle dans l'univers romanesque de Tacia Werbowski.

Ces histoires de survivance, de résolution du trauma sont à mettre directement en rapport avec la propre vie de notre écrivain, également enfant de la Seconde Guerre mondiale née en Pologne : « *It makes me a survivor of a holocaust, I suppose. And a survivor I was* »<sup>488</sup> peut-on lire dans le très autobiographique texte de *Bitter Sweet Taste of Maple*.

Cette rupture avec le passé, que subissent dans un sentiment de profonde souffrance ces héroïnes, se matérialise dans le fait qu'elles ne vivent plus en Europe (Pologne), zone géographique de leur origine. En effet, qu'elles soient émigrées ou non, elles vivent toutes à Montréal, ou tout du moins au Canada (pays d'immigration de Tacia Werbowski depuis 1968), lorsque débute l'histoire. Pour beaucoup, leur voyage intérieur de reconstruction passera par un voyage géographique qui les conduira en Europe, soit en France, soit en Pologne, soit en Tchécoslovaquie. Ainsi se dessine une carte géographique de l'univers littéraire de notre romancière où quatre points prédominent : tout d'abord Montréal où habite d'ailleurs principalement Tacia Werbowski ; Paris avec l'Hôtel Saint-André des Arts où notre romancière descend réellement lors de ses passages en France ; ensuite Prague, ville irradiante à laquelle est dédié le roman *Prague, hier et toujours* (dans *Le mur entre nous* se lit cette phrase « *Je n'avais jamais éprouvé à ce point un sentiment d'appartenance. Si on ne peut pas naître à Prague, il faudrait au moins pouvoir y mourir...* »<sup>489</sup>) et où vit, en alternance avec Montréal, Tacia Werbowski ; et enfin des lieux polonais multiples (Varsovie, Cracovie, Auschwitz...).

---

<sup>488</sup> Tacia Werbowski, *Bitter Sweet Taste of Maple*, op. cit., p. 13.

<sup>489</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 46.

Le dernier caractère de l'univers littéraire de Tacia Werbowski est sans aucun doute l'intimité dans laquelle se déploie tout l'imaginaire de cet auteur : la brièveté stylistique qui font de ses romans des miniatures (Tacia Werbowski parle quant à elle de *novela*) ; la condensation de l'histoire sur un personnage principal, voir plus rarement deux ; l'évolution de la narration dans l'intériorité même de l'héroïne ; la mise en scène de lieux feutrés (souvent la chambre) ou tout particulièrement ciblés (des hôtels) ; la prédominance du style de la confidence qu'expriment les diverses narratrices ; la quête amoureuse ; la solitude oppressante que vivent les héroïnes seulement proches de chats ; des repères culturels identiques et répétitifs comme les écrivains russes... Tout cet ensemble concourt à provoquer chez le lecteur un sentiment de profonde proximité avec cet univers romanesque. Il est enfin curieux de relever que l'ensemble de ces sept thématiques (à savoir la féminité, la « slavité », les références artistiques, l'écriture, l'histoire dans l'Histoire, la géographie, l'intimité) a pour genre le féminin dans la langue française... De femme il en est encore question dans la profonde admiration que voue Tacia Werbowski à Nina Berberova.

#### **4. 1. 2. Des parentes littéraires : Nina Berberova et Tacia Werbowski. Quand *Le mur entre nous* (r)appelle *L'accompagnatrice*...**

Ce n'est pas un hasard si l'entrevue radiophonique, qui a lieu entre Stéphane Lépine et Tacia Werbowski, débute d'emblée sur l'admiration littéraire que porte cette dernière à Nina Berberova tant l'influence de l'écrivain russe se retrouve dans l'univers littéraire que nous étudions ici et tant cette influence est une clef pour le pénétrer. Au point, apprenons-nous dans cet entretien, qu'un critique a surnommé Tacia Werbowski, lors de la parution du *Mur entre nous*, « la petite Nina Berberova » : « comparaison qui m'enchanté... »<sup>490</sup> commente-t-elle tout simplement. S'ensuit alors la narration elle-même romanesque, relevant quasiment de la mythologie toute personnelle de Tacia Werbowski, de cette rencontre déterminante résumée avec quelques variantes (comme toute mythologie...) par Linda Amyot dans son article intitulé « Tacia Werbowski. Cette identité en question » :

---

<sup>490</sup> Tacia Werbowski, entrevue avec Stéphane Lépine, *op. cit.*

Il y a une douzaine d'années, Tacia Werbowski découvre, dans une petite librairie russe de Paris aujourd'hui fermée, *L'accompagnatrice*, un roman de Nina Berberova. Le style et le sujet — sa grand-mère d'origine russe était elle-même accompagnatrice — la touchent profondément. [...] Tacia Werbowski se met à traquer et colliger les informations sur celle qui est devenue son écrivain préféré. Se faisant passer pour une journaliste tchèque, elle rencontre longuement Nina Berberova dans sa maison de Philadelphie deux ans avant sa mort. Entre-temps, Tacia Werbowski écrit à Hubert Nyssen, fondateur des éditions Actes Sud, pour lui proposer d'écrire la biographie de Nina Berberova. Le projet ne se réalisera pas mais, au fil de leur correspondance, Tacia Werbowski envoie le manuscrit du *Mur entre nous*. Dans la vie comme à travers ses personnages, Tacia Werbowski ne cache pas son admiration pour Nina Berberova. D'aucuns ont même reconnu une certaine parenté littéraire entre les deux auteures slaves qui, toutes deux, affectionnent les phrases courtes, les récits incisifs, denses, concentrés. Mais là où le ton de Nina Berberova est tragique, celui de Tacia Werbowski est davantage doux-amer, ironique et un rien cynique parfois [...].<sup>491</sup>

Qu'importe la part d'exactitude ou d'inexactitude dans la formulation de cet épisode crucial de la vie de Tacia Werbowski si certains jalons importants sont respectés : Tacia Werbowski a bel et bien été touchée par la tonalité slave de *L'accompagnatrice* dont l'héroïne lui rappelait sans conteste sa propre grand-mère (« *My grandmother, Anna, who was Russian and a piano teacher...* »<sup>492</sup>) ; elle a effectivement rencontré Nina Berberova peu de temps avant la disparition de celle-ci ; son projet de biographie portant sur l'écrivain russe n'a pas (encore ?) abouti mais, en revanche, il lui a permis de rencontrer la personne qui allait devenir un de ses futurs éditeurs, à savoir Hubert Nyssen, fondateur des éditions Actes Sud, qui a publié dans son intégralité l'œuvre de Nina Berberova... En cela, Nina Berberova est intrinsèquement liée au parcours littéraire de Tacia Werbowski dont l'influence est à la fois hasardeuse mais tout aussi déterminante

---

<sup>491</sup> Linda Amyot, « Tacia Werbowski. Cette identité en question », in *Nuit blanche*, numéro 84, automne 2001, p. 9.

<sup>492</sup> Tacia Werbowski, *Bitter Sweet Taste of Maple*, op. cit., p. 13.

(*Le Mur entre nous* qui fera connaître Tecia Werbowski à un public francophone est publié chez Actes Sud) — cette même influence se lisant aussi bien au niveau de la forme des romans de Tecia Werbowski (la brièveté et « *le style le plus lapidaire possible* »<sup>493</sup>) qu'au niveau du fond (nous reviendrons plus loin sur la parenté littéraire évidente d'Iréna, protagoniste du *Mur entre nous*, et de Sonetchka, *L'Accompagnatrice*). En outre, cette influence, Tecia Werbowski en fait état aussi bien dans sa vie que dans ses livres : « *Berberova, mon écrivain préféré, considère elle aussi que le temps est la chose la plus précieuse au monde. Effectivement, elle a raison, on ne peut acheter le temps, ni le vendre, c'est un trésor inestimable pour les autres* »<sup>494</sup>.

Et c'est bien de temps qu'il est question chez ces deux auteurs : l'exposition du temps de l'Histoire, l'exploration du temps intérieur, la temporalité si brève de leurs narrations, etc. Mais par-dessus tout, ce qui semble intimement lier ces deux univers littéraires est l'examen minutieux d'un temps qui devient un espace intérieur propre à l'individu — un espace-temps si personnel et si enfoui échappant normalement à toute prise extérieure que tentent de saisir dans la douleur et la minutie ces écrivains. Deux écritures chirurgicales, dans leur densité et leur économie verbale, captent, mettent à nu, font remonter à leur surface, reflètent et font durer une intimité normalement éphémère. Cette dernière est poétiquement qualifiée par Nina Berberova, dans son court roman intitulé *Le roseau révolté*, de « *no man's land* » :

Depuis ma prime jeunesse, je pensais que chacun, en ce monde, a son *no man's land*, où il est son propre maître. Il y a l'existence apparente, et puis l'autre, inconnue de tous, qui nous appartient sans réserve. Cela ne veut pas dire que l'une est morale et l'autre pas, ou l'une permise, l'autre interdite. Simplement chaque homme, de temps à autre, échappe à tout contrôle, vit dans la liberté et le mystère, seul ou avec quelqu'un, une heure par jour, ou un soir par semaine, ou un jour par mois. Et cette existence secrète et libre se poursuit d'une soirée ou d'une journée à l'autre, et les heures continuent à se suivre, l'une l'autre. De telles heures ajoutent quelque chose à son existence visible. À moins qu'elles n'aient leur signification propre. Elles

<sup>493</sup> Tecia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 10.

<sup>494</sup> Tecia Werbowski, *L'Oblomova*, op. cit., p. 25.

peuvent être joie, nécessité ou habitude, en tout cas elles servent à garder une *ligne générale*. Qui n'a pas usé de ce droit, ou en a été privé par les circonstances, découvrira un jour avec surprise qu'il ne s'est jamais rencontré avec lui-même. On ne peut penser à cela sans mélancolie. Ils me font pitié, ceux qui, en dehors de leur salle de bain, ne sont jamais seuls. Soit dit en passant, l'Inquisition ou l'Etat totalitaire ne sauraient admettre cette seconde existence qui échappe à leur contrôle. Ils savent ce qu'ils font, ceux qui organisent la vie des hommes de manière à leur interdire toute solitude, hors la salle de bain. Et dans les casernes, les prisons, on n'a même pas toujours cette solitude-là. Dans ce *no man's land*, où prévalent la liberté et le mystère, adviennent parfois des choses étonnantes. On y rencontre des hommes qui se ressemblent, on relit un livre avec une acuité particulière, on écoute une musique comme jamais on ne l'avait entendue. Là, à la faveur du silence et de la solitude, on est parfois traversé d'une pensée qui changera notre existence, nous sauvera ou nous perdra. Il est possible aussi que certains pleurent ou boivent, se rappellent quelque chose à jamais oublié, ou simplement examinent leurs pieds nus, ou cherchent à faire la raie sur leur crâne chauve, feuilletent un magazine illustré de filles à moitié dévêtues et de lutteurs musclés. Qu'en sais-je après tout ? D'ailleurs, je n'en veux rien savoir. Dans notre enfance, et même dans notre jeunesse (sans doute aussi dans la vieillesse), nous ne ressentons pas toujours le besoin de cette seconde existence. Mais il ne faut pas croire qu'elle est une fête, et tout le reste, le quotidien. La frontière ne passe pas là, elle passe entre la vie telle quelle, et l'existence secrète.<sup>495</sup>

Ainsi, les deux romancières explorent dans leurs narrations ces heures invisibles, cette seconde existence propre au personnage principal et complètement soustraite à leur environnement immédiat, tel est le cas, par exemple, pour Yvan, personnage de *La Souveraine*, roman de Nina Berberova : « *Sa vie extérieure suivait son cours et personne n'aurait pu soupçonner quoi que ce soit, mais il voyait bien que sa vie profonde, étroitement liée à son état mental et à sa forme*

---

<sup>495</sup> Nina Berberova, *Le roseau révolté*, Paris, Actes Sud, 1988, pp. 32-34. C'est nous qui soulignons.

physique, était sérieusement modifiée [...] »<sup>496</sup> — extrait qui ne va pas sans rappeler un passage du *Mur entre nous* : « Évidemment, ma double vie n'a rien de surprenant. D'un côté, une jeune femme remplissant tous ses devoirs, ce qu'on attendait d'elle. Une étudiante en stomatologie, aimable et sage avec ses parents, son fiancé et ses amis. Et, de l'autre, une fille désespérée, livrée à une obsession malade... »<sup>497</sup>. Pour être à même de mettre en valeur ce « *no man's land* », cette intériorité masquée et (é)mouvante, tous ces protagonistes se présentent comme très seuls, très peu d'événements viennent se superposer à cette vie secrète afin que celle-ci perdure le plus longtemps possible dans la narration. La lecture évolue dans ce monde de pensées intérieures, dans cette acuité des sentiments souvent violents, paroxystiques. Quelques rares incursions dans une quotidienneté extérieure rappellent combien la narration est fermée, prisonnière de cette intériorité. Le lien que tisse Nina Berberova entre cette géographie personnelle, insituable dans ce cœur même de l'individu, profondément intime et l'Inquisition ou l'État totalitaire — formes exterminatrices par excellence de ces heures libres — n'est pas fortuit en ce qui concerne notre sujet. Et si Tecia Werbowski plongeait dans ces interstices, ces échappées existentielles parce qu'elle se vit comme enfant directement issue d'une guerre qui les a justement tellement mis à mal, bafoués, interdits ?

Iréna, héroïne du *Mur entre nous*, a conscience d'évoluer quasiment sans trêve dans ce monde intérieur parallèle, ce qui a pour conséquence de lui faire dire : « En littérature, on dirait que j'étais devenue une étrangère à l'intérieur de moi-même. Étrangère, j'étais. Et le lieu où je me trouvais n'avait plus d'importance »<sup>498</sup>. Vivant à l'intérieur de ce « *no man's land* », comme en décalage avec la réalité environnante, Iréna ou Sonetchka sont des déplacées. En cela, le « lieu d'où l'on parle » (d'où ces narratrices parlent...), certes géographiquement situable, perd de son importance au profit d'une émanation verbale purement individuelle. Ce « *no man's land* », quant à lui insituable par définition, met à mal l'expression d'écriture migrante, à laquelle nous avons fait référence précédemment. En effet, bien que l'exil géographique soit à prendre en compte ici (les protagonistes de Tecia Werbowski sont toutes des immigrées ;

<sup>496</sup> Nina Berberova, *Povelite l'nica*, traduction française *La Souveraine*, Paris, Actes Sud, 1994, p. 80.

<sup>497</sup> Tecia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 33.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 39.



cette dernière, elle-même émigrée, fait référence à un écrivain russe, ayant connu l'exil, qui met aussi en scène des personnages en rupture géographique...), l'étrangeté, le déplacement sont profondément intérieurs.

Alors, Iréna et Sonetchka sont vécues par le lecteur comme des étrangères au monde. Retirées profondément à l'intérieur d'elles-mêmes, prisonnières notamment de la haine qu'elles éprouvent envers une femme de leur entourage, elles sont extérieurement absentes, indifférentes : « *Je pouvais vivre, mais je pouvais aussi mourir, tout m'était, de quelque façon, indifférent* »<sup>499</sup> note l'héroïne russe ; quant à l'héroïne polonaise, elle remarque « *Il ne me reste rien de cette époque, avant la mort de papa, sur mes relations avec le monde, le travail, mes affaires sentimentales... Rien de marquant, d'attachant [...]* »<sup>500</sup>. Elles ne sont pas les uniques personnages de ces deux univers littéraires à être ainsi « déliées » du monde extérieur, ou plutôt seulement reliées à ce dernier par des sentiments enfouis et négatifs. Ainsi, il en va de même pour Evguéni Petrovich, rongé par *Le mal noir*, livre écrit par Nina Berberova :

Je suis faible, inutile, en proie à une sorte d'immobilité, et il me manque la qualité humaine essentielle : savoir mourir et ressusciter intérieurement. Je n'aime ni la vie ni les hommes, j'en ai peur, comme tout le monde, et même plus. Je ne suis pas libre, rien ne me réjouit [...] Depuis des années tout m'est indifférent. Les gens n'aiment pas cela, ils cessent de vous remarquer. Les miroirs ne vous reflètent plus, l'écho ne vous répond pas. Je voudrais bien guérir ! Mais je ne puis venir à bout du mal noir, je ne puis ressusciter. [...] Je suis moi-même un miroir qui ne reflète plus rien. [...] Si je pouvais échanger ma semi-existence contre une vraie vie, libre, belle, juste, immortelle, celle de tout le monde ! [...] L'endroit où l'on vit n'a pas grande importance.<sup>501</sup>

Quant à Sacha, héroïne du roman de Berberova intitulé *De cape et de larmes*, elle remarque qu'« *Un vague sentiment d'impuissance à changer quoi que ce soit dans ma vie me fit rire encore plus* »<sup>502</sup>. De tels sentiments plus que mélancoliques,

---

<sup>499</sup> Nina Berberova, *L'accompagnatrice*, op. cit., p. 20.

<sup>500</sup> Tacia Werbowksi, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 37.

<sup>501</sup> Nina Berberova, *Tchernaia Boliezn*, traduction française *Le mal noir*, Paris, Actes Sud, 1989, pp. 90, 100, 101, 106. C'est nous qui soulignons.

<sup>502</sup> Nina Berberova, *De cape et de larmes*, Paris, Actes Sud, 1990, p. 88.

voire dépressifs, systématiquement tous les protagonistes féminins nés sous la plume de Tacia Werbowski l'exprimeront — ce que nous analyserons ultérieurement. Pour cette dernière, même si de tels sentiments peuvent exister à l'intérieur de chacun d'entre nous, « *il y a toujours une mélancolie, je pense que c'est très slave cette mélancolie qui existe chez nous* »<sup>503</sup>. Pour preuve peut-être, l'admiration que porte Tacia Werboswski au personnage célèbre créé par Gontcharov et nommé Oblomov (« [...] *une version de la dépression, un repliement sur soi, une angoisse pelotonnée* [...] »<sup>504</sup>) au point d'avoir écrit son pendant féminin, *L'Oblomova*.

Alors, avant même d'offrir d'autres similitudes, Iréna et Sonetchka sont profondément, identiquement, mélancoliquement slaves. Sans affect particulier développé jusque-là par rapport à leur monde environnant, elles vont, chacune au même âge (« *Donc ce fameux mois de juin, j'avais presque dix-huit ans* »<sup>505</sup> ; « *J'avais dix-huit ans* »<sup>506</sup>), croiser le destin d'une femme qui va dorénavant cristalliser toutes leurs attentions. Zofia Lass et Maria Nikolaevna Travina, à la féminité épanouie et accomplie, sont artistes célèbres et reconnues, mondaines ; à l'opposé des deux jeunes filles jusque-là bien ordinaires, elles sont ce que l'on nommerait des femmes fatales. Et cette fatalité, Sonetchka l'identifie : « *Considérons une rencontre qui me devint 'fatale'. Pendant l'hiver 1919, Mitenka me mit en relations avec Maria Nikolaevna Travina* »<sup>507</sup>.

Va s'ensuivre une vie par procuration : Sonetchka, accompagnatrice, suit au quotidien et dans l'ombre cette rayonnante chanteuse qu'est Maria Nikolaevna Travina ; Iréna traque Zofia Lass, écrivain mondialement connu mais imposteur, qui a usurpé le manuscrit écrit à l'origine par sa mère décédée lors de la Seconde Guerre mondiale. Chacune développe une haine obsessionnelle à l'encontre de ce modèle (Sonetchka est subjuguée par la pureté du chant de l'artiste ; Iréna admire, comme malgré elle, l'usurpation réussie et inconnue de tous commise par l'auteur), mais un modèle écrasant :

Elle avait dix ans de plus que moi et, bien entendu, ne le cachait pas,  
parce qu'elle est belle, et moi pas. Elle est grande, elle a un corps sain

---

<sup>503</sup> Tacia Werbowski, entretien avec Stéphane Lépine, *op. cit.*

<sup>504</sup> Georges Nivat, « Gontcharov/Annenski : Éloge de l'échec », in *Magazine littéraire*, n° 411, juillet-août 2002, p. 45.

<sup>505</sup> Tacia Werboski, *Le mur entre nous*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>506</sup> Nina Berberova, *L'accompagnatrice*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 17.

et robuste, qui s'est développé naturellement et librement — moi, je suis petite, sèche, d'apparence malade bien que je ne sois jamais malade. Elle a des cheveux noirs et lisses, coiffés en chignon sur la nuque — moi, j'ai les cheveux clairs, ternes, je les coupe et les fais friser tant bien que mal. Elle a le visage rond et beau, la bouche grande, le sourire d'un charme ineffable, les yeux noirs aux reflets verts, moi j'ai les yeux clairs, le visage triangulaire [...]. [...] elle garde en elle une espèce de chaleur, d'étincelle — divine ou diabolique — elle a le oui et le non précis. Autour de moi, je le sens, se forme parfois un brumeux nuage d'incertitude, d'indifférence, d'ennui, dans lequel je frémis comme un insecte de nuit frémit dans la lumière solaire avant de devenir aveugle ou se figer. Et quand nous paraissions sur l'estrade — elle devant, rayonnante de santé et de beauté, souriant et saluant sans effort, sans rien de compassé, et moi derrière — [...] 'eh bien, que veux-tu encore — me disais-je —, eh bien, que veux-tu encore dans la vie ? Régler tes comptes ? Prendre ta revanche ? Comment ? Contre qui, d'ailleurs ? Il faut filer doux, plus muette que l'eau, plus basse que l'herbe. Dans cette vie-là, on ne règle pas les comptes. Quant à la vie future, elle n'existe pas !'<sup>508</sup>

Pour Iréna, la haine de Zofia Lass repose sur un fait plus tangible et un fait qui unit *de facto* les deux personnages (alors que pour Sonetchka, sa jalousie farouche semble reposer globalement sur un clivage social profond — elle trop pauvre, Maria Travina ostensiblement aisée) : l'imposture littéraire. L'envie de la revanche est là, présente, obsédante. La réalisation passera pour Sonetchka de révéler à Travine la relation extra-conjugale de sa femme (un talon d'Achille tant cherché et enfin trouvé !) et pour Iréna de tuer, en l'empoisonnant à l'aide des capsules de cyanure léguées par sa mère en même temps que le manuscrit original, Zofia Lass. Et cette vie — qui passait jusque-là, lisse et indifférente, devant ces deux jeunes filles — va reprendre ce cours inexorable qui avait été ébranlé par le sentiment de haine : Travine se suicide, Zofia Lass est assassinée par son mari qui n'en peut plus de la voir déchoir dans la maladie d'Alzheimer. Impuissantes, elles ne peuvent que constater l'avortement de leur vengeance

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

respective. Iréna entame alors l'écriture de cette histoire afin de ne pas sombrer dans le silence et de ne pas se laisser recouvrir une fois de plus par l'inexorabilité de la vie ; Sonetchka écrit pour crier sa solitude, bouteille à la mer restée sans réponse puisque ses mémoires ont finalement été retrouvées tristement chez un brocanteur. Là où la construction semble envisageable, la destruction a continué de faire son œuvre.

Ce détour par les écrits de Nina Berberova semblait être le plus à même de présenter le plus finement possible l'œuvre de Tecia Werbowski. Après l'auteur russe, un thème angulaire endosse la responsabilité de décrypter l'univers littéraire qui nous occupe ici : l'oubli.

#### **4. 1. 3. La thématique de l'oubli, pierre angulaire de l'œuvre de Tecia Werbowski**

Toute la production de Tecia Werbowski a pour toile de fond la grande Histoire, avec notamment la Seconde Guerre mondiale qui a laissé des traces traumatiques dans l'identité des narratrices et des personnages principaux. Pourtant, deux de ses romans vont nous intéresser tout particulièrement parce qu'ils sont principalement rattachés à un des pays souffrants de 1939-1945, à savoir la Pologne : il s'agit du *Mur entre nous* (1995) et de *Hôtel Polski* (1999).

En effet, comme nous venons de le voir précédemment, le premier se présente comme les mémoires d'une immigrée polonaise habitant Montréal, Iréna Golebiowska, qui a appris, à l'orée de ses dix-huit ans, qu'elle est en réalité née Estera Sternschuss, dans un ghetto de Pologne, de parents juifs ayant réussi à la faire évader et à la confier à ce couple de Polonais qu'elle croyait, jusqu'à cette révélation, être ses vrais parents. Lorsqu'elle a été donnée, bébé, à ces derniers, un sac l'accompagnait et il avait pour contenu : une petite cuillère en argent sur laquelle sont gravées ses initiales E. S. et sa date de naissance (23-2-1941) [objet faisant office d'acte de naissance] ; une note griffonnée à la hâte par sa mère [cette lettre, par la similarité de l'écriture, attestera que Klara Sternschuss est bien l'auteur du *Mur entre nous*] ; trois capsules de cyanure destinées aux Golebiowski et à Estera s'ils tombaient aux mains des Allemands [capsules qui joueront un rôle à la fois décisif et nul à la fin du roman] ; et enfin une copie d'un manuscrit relatant « *Une histoire d'amour entre une Juive dans le ghetto et un Polonais qui*

ne réussit jamais à la convaincre de se cacher chez lui »<sup>509</sup> qui n'est rien d'autre que la propre histoire de sa mère biologique — Klara déportée à Birkenau alors que Jacek, polonais amoureux de cette femme, avait tout tenté afin de la faire évader du ghetto [ce manuscrit est le détonateur qui va changer la vie d'Iréna] :

Pour finir, elle me lègue les feuillets joints, une copie de son manuscrit, et me demande de le faire publier, au cas où sa meilleure amie, Zofia Lass, à qui elle a confié l'original, se ferait arrêter par les Allemands avant d'y parvenir. Et cet héritage, 'au cas où', sans doute accessoire dans ses pensées du moment, envahit mon présent. Les feuillets sont de la même écriture que la lettre. Les feuilles ont jauni, l'encre a pâli, mais le texte reste lisible. Je le reconnais ! Il s'agit du début du livre de Zofia Lass : *Le Mur entre nous*. [...] Zofia Lass connaissait ma mère. Et celle-ci était non seulement l'héroïne du *Mur entre nous*, mais son auteur... Zofia Lass est un imposteur ! [...] Pour nous, cela ne faisait aucun doute : ZOFIA LASS S'ETAIT APPROPRIÉ L'HISTOIRE DE MA MÈRE.<sup>510</sup>

En somme, ce sac, véritable boîte de Pandore cachée jusqu'alors dans le grenier, renferme l'authentique passé d'Iréna. Cette dernière n'a alors de cesse que de traquer cet écrivain dont la célébrité n'est en réalité qu'une usurpation. Elle finira par retrouver cette femme qui, atteinte de la maladie d'Alzheimer, a perdu la mémoire. Animée par un sentiment de haine et de vengeance, l'héroïne tentera de tuer vainement cette usurpatrice, à l'aide des fameuses capsules de cyanure léguées par sa véritable mère. Or, ces dernières, rendues inoffensives au fil du temps, ne contiennent plus que de « *la poussière du ghetto* »<sup>511</sup>. Zofia Lass meurt pourtant, mais assassinée par son mari qui ne supportait plus la déchéance de sa femme. Dans un épilogue, situé sept années plus tard, Iréna apprend au lecteur qu'elle vit désormais à Prague, qu'elle est guide au cimetière juif, qu'elle a finalement épousé Georges, l'ancien mari de Zofia Lass. En quelque sorte, la boucle de l'Histoire/l'histoire est bouclée.

Eva Price est l'un des deux personnages principaux du roman *Hôtel Polski*. Canadienne, elle coule des jours paisibles et confortables entre un mari et des

<sup>509</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 17.

<sup>510</sup> *Ibid.*, pp. 22-24.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 66.

enfants. Dans ce quotidien rassurant, « harmonieux », Eva assiste pourtant à l'émergence de fissures intérieures *quasi* infimes :

À vrai dire, dans son for intérieur, au tréfonds même de son âme, quelque chose qu'il était difficile de détecter avait commencé à se manifester, une espèce d'incompréhensible *Weltschmerzen*, une inquiétude, une insatisfaction à l'égard de son contentement, d'imperceptibles frissons de frustration que seul un sismographe aurait pu enregistrer.<sup>512</sup>

Eva pressent que ce sentiment d'incomplétude est lié à un mystère qui aurait toujours entouré Anna, sa mère, décédée à présent : « *C'est ainsi qu'elle s'était rendu compte que l'ombre de sa mère ne l'avait jamais abandonnée. Cette ombre la suivait de façon discrète mais persistante, tel un fantôme. Une sorte de présence absente. L'étrange apparence d'un mystère. Un passé vivant qui voulait la rattraper. Un passé polonais* »<sup>513</sup>. Un jour arrive d'Allemagne une lettre destinée justement à cette mère énigmatique, écrite par une certaine Ilse Riegel qui lui annonce la mort de son mari Joachim. Ilse évoque la rencontre de Joachim et Anna à l'Hôtel Polski en mai 1943 et elle informe cette dernière que Joachim a laissé à son fils des souvenirs datant de cette période qui pourraient l'intéresser. Un gouffre s'ouvre sous les pieds d'Eva qui correspond au passé inconnu de sa mère :

'Qu'est-ce que c'est que ça ?' se demanda Eva. Quelle relation sa mère avait-elle pu avoir avec un Allemand pendant la guerre ? Et quel rapport avec l'Hôtel Polski ? Une affaire louche. Maman était polonaise, ça, bien sûr, Eva le savait. Impossible qu'une Polonaise se fût liée d'amitié avec un Allemand pendant la guerre. Sauf si maman avait collaboré avec les Allemands. Mais ça, c'était d'une absurdité absolue. [...] À quoi correspondait la réserve de sa mère ? Ce devait être une sorte de reniement, la négation de ce qu'elle était vraiment. Mais reniement de quoi ? Et quand elle répétait : 'Tout va bien, je contrôle la situation' ? Manifestement, il y avait quelque chose à contrôler, peut-être même beaucoup. [...] Eva avait souhaité une soirée paisible que cette lettre saccageait. Elle avait quarante-six ans,

---

<sup>512</sup> Tacia Werbowksi, *Hôtel Polski*, op. cit., pp. 6-7.

<sup>513</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

elle était née après la guerre, dans un pays tellement distant de cette douloureuse Europe et de ses catastrophes. Tout de même, d'où venait cette nostalgie de l'Europe, surtout à présent que maman était morte ? Et ses parents ? Sa mère lui avait confié un jour : 'Tu sais, j'étais la fille unique d'un couple âgé, si bien que tous nos parents sont morts peu à peu, à moins qu'ils ne soient simplement morts pendant la guerre. Après la guerre, je n'ai pu en retrouver aucun.' Donc, aucune trace. Aucun contact. Comme c'est étrange.<sup>514</sup>

Eva va alors mener des recherches dans des bibliothèques, sur l'Hôtel Polski en particulier, sur l'Holocauste en général, mue par le besoin impérieux de retracer l'histoire de sa mère, donc la sienne :

Il fallait qu'elle retrouve l'histoire de sa mère, qu'elle surmonte sa réticence à affronter la morbidité et l'horreur de la guerre. Ce voyage de découverte, elle devait le faire elle-même, en privé, sans y mêler sa famille ni ses amis. Elle éprouvait une terrible impression de solitude. Même sa mère lui devenait désormais étrangère. Si ambivalents que fussent ses sentiments quant à cette enquête intime, elle savait qu'elle n'avait pas le choix, il lui fallait poursuivre l'étrange voyage dans un tunnel obscur. Elle en avait la chair de poule. Avec de tels frissons au fond de l'âme, et pareille résolution, un nouveau chapitre s'ouvrait dans sa vie.<sup>515</sup>

De son côté, en Allemagne, Heinrich Riegel finit par se décider à ouvrir la boîte de souvenirs léguée par son père, « *la boîte de Pandore* »<sup>516</sup> qui contient les mémoires de Joachim concernant la période de la Seconde Guerre mondiale. À cette époque, en tant qu'officier du Troisième Reich et slavophile, il fut muté en Pologne pour « surveiller » les « hôtes » de l'Hôtel Polski — en fait d'hôtes, il s'agissait principalement de Juifs aisés qui étaient persuadés, tout comme Joachim, qu'en ce lieu ils pouvaient, en échange de fortes sommes d'argent, obtenir des visas pour la Palestine, les États-Unis ou encore l'Amérique latine ; en fait de « surveiller », il s'agissait pour Joachim de faire part à ses supérieurs du bon déroulement de la vie à l'hôtel. En réalité, ces possibilités d'expatriations

---

<sup>514</sup> *Ibid.*, pp. 12, 13, 15.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 33.

n'étaient que des leurres afin d'attirer les Juifs en un même lieu, puis les déporter ; et Joachim, amoureux des pays de l'Est, était en somme le garant de la loyauté des Allemands quant à ces délivrances de visas et passeports. Lorsque Joachim réalise la réalité des destinations, il sauve Anna dont il est tombé amoureux. Leur amour impossible, comme dans *Le Mur entre nous* entre Jacek et Klara, fera que chacun d'eux mènera sa vie séparément : l'une au Canada, l'autre en Allemagne.

Heinrich écrit alors à Anna ; Eva répond. Ils décident de se rencontrer à l'Hôtel Polski pour renouer avec leur passé, pour renouer le passé. Leur liaison amoureuse sera le symbole de la liaison historique : l'amour, même fugace, entre un Allemand et une femme aux origines juives polonaises, est dorénavant possible ; le passé fracturé est réconcilié ; Eva a colmaté les brèches inconnues de son passé. Là aussi, la boucle est en quelque sorte bouclée.

Quel lien peuvent alors entretenir ces deux histoires avec l'oubli, ainsi que les autres œuvres de Tacia Werbowski qui font toujours remonter plus ou moins à la surface un passé enfoui, alors que leur trame constitue un temps retrouvé, un passé réapproprié ? Car il est question, non pas d'une, mais de deux mises en mémoire (fictionnelles) : celle d'un moment de l'histoire collective faite par le biais d'un souvenir qui concerne une histoire personnelle. Mais emprunter la thématique de la mémoire pour définir l'œuvre de Tacia Werbowski est trop univoque, évident, attendu. En revanche, considérer, à l'instar de Marc Augé, que la mémoire est façonnée par l'oubli — c'est-à-dire que ce qui reste en mémoire est le produit, le corollaire de l'oubli — consiste à analyser dans les œuvres de Tacia Werbowski, tout ce qui a été oublié :

[...] n'est-il pas vrai qu'un individu donné — un individu soumis comme tous les autres à l'événement et à l'histoire — a des souvenirs et des oublis spécifiques ? Je risque une formule : dis-moi ce que tu oublies, je te dirai qui tu es. [...] Il est bien évident que notre mémoire serait vite 'saturée' si nous devions conserver toutes les images de notre enfance, en particulier celle de notre toute première enfance. Mais c'est ce qui reste qui est intéressant. Et ce qui reste — souvenirs ou traces, nous allons y revenir —, ce qui reste est le produit d'une érosion par l'oubli. Les souvenirs sont façonnés par l'oubli comme les



contours du rivage par la mer. [...] L'oubli, en somme, est la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit.<sup>517</sup>

Cette question portant sur ce qui reste en mémoire se pose à la narratrice du *Mur entre nous* : « Pourquoi ceci et pas cela reste-t-il en mémoire ? Un objet, un mouvement, une parole, quelque chose d'anodin en son temps, s'éclaire soudain et porte l'événement, le soutient, vous aide à le revivre comme une canne vous aide à marcher »<sup>518</sup>.

Et Marc Augé, à partir de ses analyses menées en tant qu'ethnologue, notamment sur les rites africains, élabore trois formes d'oublis, susceptibles d'être, comme il le fait dans une partie de son essai, appliquées à la littérature :

La première est celle du *retour* dont l'ambition première est de retrouver un passé perdu en oubliant le présent — et le passé immédiat avec lequel il tend à se confondre — pour rétablir une continuité avec le passé plus ancien, éliminer le passé 'composé' au profit d'un passé simple. [...] La deuxième est celle du *suspens*, dont l'ambition première est de retrouver le présent en le coupant provisoirement du passé et du futur et, plus précisément, en oubliant le futur pour autant que celui-ci s'identifie au retour au passé. [...] La troisième est celle du commencement ou, dirons-nous, du re-commencement (étant bien entendu que ce dernier terme désigne tout le contraire de la répétition : une inauguration radicale, le préfixe *re-* impliquant dès lors qu'une même vie peut connaître plusieurs commencements). Son ambition est de retrouver le futur en oubliant le passé, de créer les conditions d'une nouvelle naissance qui, par définition, ouvre à tous les avenir possibles sans en privilégier aucun. La forme rituelle emblématique du commencement ou du re-commencement serait l'initiation qui, sous des modalités variables, est toujours présentée comme un engendrement ou une naissance. Ce qui s'efface ou s'oublie alors, dans l'instant où surgit une nouvelle conscience du temps, c'est simultanément celui que l'initié n'est plus et celui qu'il n'est pas

---

<sup>517</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998, pp. 26, 29, 30.

<sup>518</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 53.

encore, le même et l'autre en lui. Le futur à retrouver n'a pas encore de forme, ou plus exactement il est la forme inchoative du présent.<sup>519</sup>

Et ces trois formes d'oubli nominalisées par Marc Augé trouvent un réel écho dans la production de Tacia Werbowski. Ainsi, la forme du retour, chez cette dernière, est bien sûr incarnée par la déflagration provoquée par l'apparition d'un passé — impulsé par la révélation — devenu littéralement obsédant pour les personnages principaux, qui éclipse le temps présent. La vengeance est, selon Marc Augé qui étudie le personnage d'Edmond Dantès — héros vengeur du *Comte de Monte-Cristo* —, la figure propre à incarner la forme du retour : tenter de retrouver un passé perdu qui n'est plus, obsédé par lui au point de ne vivre que dans cet ancien temps outragé. Et c'est exactement dans le temps du retour, de l'obsession vengeresse que vit Iréna, héroïne de ce *Mur entre nous*.

Le suspens est la forme dans laquelle évoluent les narratrices au début du récit : elles ne vivent qu'au présent, dans une sorte de léthargie qui s'exprime au travers d'une profonde solitude, par une misanthropie, une détresse exacerbée, une incommunicabilité, un refoulement (conscient ou inconscient) de leur identité juive, un état frôlant la schizophrénie. Elles sont coupées intérieurement parce qu'elles sont coupées du passé qui n'existe pas, et d'un futur inenvisageable. Elles sont en attente d'un temps autre que celui du temps présent ; et le lecteur également, « *le suspens s'identifiant presque alors au suspense* »<sup>520</sup>.

Le commencement ou le recommencement est cette projection dans un futur rendu possible, par un oubli du poids du temps passé. Un événement, survenant vers la fin de l'histoire, fait accéder l'héroïne à un autre stade, à un autre « elle » qui ne se déploie pas entièrement sous les yeux du lecteur : ce futur possible est à peine esquissé, encore fortement marqué par l'obsession du passé qui a éclipsé le temps présent, encore fortement rattaché à l'effacement de cette obsession qui s'est joué dans un présent. En somme, dans ces romans, il aura été question d'un cheminement intérieur, d'un parcours initiatique.

Au fond, ces initiations sont mues par la peur de l'oubli. Enfants de la guerre, comme tous les protagonistes de Tacia Werbowski, Iréna et Eva (qui n'est même pas née sur le sol polonais, ce qui signifie que le legs historique traverse les frontières) sont confrontées à l'absence d'image directe de l'événement. Car voilà

---

<sup>519</sup> Marc Augé, *op. cit.*, pp. 76-78.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 113.

l'un des paradoxes des descendants proches du chaos de l'Histoire : encore porteurs de séquelles qui forgent intimement leur identité, ils ne portent pas en eux de souvenirs proprement liés au traumatisme historique. « *Si elle avait été assez âgée pour vivre ou se souvenir de la guerre, des images auraient marqué ce qu'elle appelait sa mémoire* »<sup>521</sup>, telle est l'évidence écrite dans *Amour Anonyme*. Ce manque d'image est source de profonde culpabilité chez ces descendants : ils n'ont fait « que » frôler l'événement et pourtant la douleur est vive, le passé persiste en eux (Tecia Werbowski parle avec Stéphane Lépine du « *passé vivant qui persiste en nous* »). Ce déséquilibre entre des souvenirs situés comme en périphérie et leur mémoire affective saturée ne peut faire d'eux des témoins au sens plein et fort du terme, pourtant ils représentent la dernière lisière temporelle d'où s'aperçoit encore l'événement. Tel est le cas des enfants juifs cachés pendant la guerre. De son côté, Tecia Werbowski raconte dans sa fiction *Bitter Sweet Taste of Maple* :

I was brought to a small village where I was hidden away from the spiteful eyes of the Gestapo. It was a typical, small, Polish village with bumpy meadows, cosy huts surrounded with sunflowers, poppy seeds, gillyflowers mingled with odour of straw and dunghill. [...] The battle for survival continued. In the meantime, I lived in my world of a child. I was gypsy. I was Esther ; the Jewish Queen. I was somebody. I was different.<sup>522</sup>

Le cadre idyllique dans lequel évolue la petite Teresa (il ne faut pas oublier que Teresa est le véritable prénom de Tecia, celui-ci étant un diminutif...), sa conscience d'être quelqu'un, se situent bien sûr à l'extrême opposé de certaines situations qui avaient pourtant lieu parallèlement, et peut-être même juste à côté géographiquement. Cependant, une fêlure l'habite, qui se traduit par la conscience que la bataille pour la survie continue et par la conscience qu'elle est une enfant différente : quelque part, cette enfance idyllique n'est pas son enfance, pas celle qu'elle aurait dû avoir normalement. Elle a été une enfant cachée, mais surtout une enfance normale lui a été cachée, ses origines juives ont été cachées pendant les premières années de sa vie. Comme Iréna, l'héroïne du *Mur entre nous*, et comme Eva de l'*Hôtel Polski*. Toutes les deux découvriront leur judaïté cachée

<sup>521</sup> Tecia Werbowski, *Amour Anonyme*, op. cit., p. 59.

<sup>522</sup> Tecia Werbowski, *Bitter Sweet Taste of Maple*, op. cit., pp. 14, 15

jusqu'à présent, alors que l'une a baigné dans une famille catholique et que l'autre est persuadée d'être protestante.

Ces narratrices, pour contrer ces manques mémoriels inéluctables, écrivent et participent ainsi au fameux devoir de mémoire que traite Marc Augé en conclusion de son essai :

Une certaine ambiguïté s'attache à l'expression 'devoir de mémoire' si souvent utilisée aujourd'hui. Tout d'abord, ceux qui sont assujettis à ce devoir sont évidemment ceux qui n'ont pas été directement témoins ou victimes des événements dont on entend conserver ladite mémoire. Il est bien clair que ceux qui ont survécu à l'holocauste ou à l'horreur des camps n'ont pas besoin d'être rappelés au devoir de mémoire. Leur devoir a même pu être, au contraire, de survivre à la mémoire, d'échapper, pour ce qui les concernait, à la présence incessante d'une expérience incommunicable. [...] Le devoir de mémoire est le devoir des descendants [...].<sup>523</sup>

Et c'est en cela qu'Iréna ne peut supporter l'usurpation commise par Zofia Lass. En se l'appropriant, cette dernière nie la part autobiographique, donc réelle, qui aurait pu être transmise si Klara Sternschuss avait gardé la propriété de ses écrits : *« C'était le chef-d'œuvre de ma mère dont elle parlait ! Elle l'a dépossédée de sa voix et de son âme. Elle a assassiné son souvenir. Klara ne sera jamais qu'une Juive anonyme, victime d'un crime contre l'humanité. Zofia Lass lui a tout pris. Le rossignol ne chantera jamais hors du ghetto ! »*<sup>524</sup>. L'imposture de Zofia Lass est une métaphore du génocide juif : la voix juive a été « détournée » de ce qui aurait dû être le cours normal de la vie, elle est une mémoire assassinée (*« Vous n'êtes qu'une abjecte traîtresse, une menteuse, une meurtrière qui a assassiné sa mémoire »*<sup>525</sup>). Et c'est pour cette raison qu'Iréna veut se venger : pour elle-même (sa propre mémoire), pour sa mère (à la mémoire de sa mère...), pour l'humanité entière (le devoir de mémoire) — *« Ma honte n'était pas personnelle. Ni même limitée au peuple juif. Elle concernait l'humanité entière »*<sup>526</sup>.

---

<sup>523</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., pp. 119-120.

<sup>524</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 26.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 31.

## **4. 2. Le suspens(e) : un présent en attente ou l'oubli léthargique**

### **4. 2. 1. Introduction**

Tant que « *la déflagration du souvenir* » (mot proustien repris par Marc Augé dans son essai) n'a pas eu lieu, la majorité des protagonistes de Tecia Werbowski vivent — ou plutôt « sous-vivent » — dans un présent informe, léthargique, une sorte de *continuum* sans repère chronologique, affectif. Car, une des particularités que souligne Marc Augé à propos du suspens est que justement « *le temps suspendu ne se mesure pas* »<sup>527</sup>. En effet, le suspens est un long instant « *dans lequel s'efface la pensée du futur et du passé* »<sup>528</sup> ; ainsi, ces deux temps sont en quelque sorte oubliés. Décrochés d'un avant et d'un après, les jours s'écoulent sans avoir prise sur ces héroïnes. Pour caractériser ce flottement temporel, et donc identitaire, ces dernières sont représentées comme évoluant dans une solitude intérieure et extérieure extrême dont Iréna, l'héroïne du *Mur entre nous*, a conscience lorsqu'elle se pose cette terrible question : « *Qui peut quelque chose pour moi ?* »<sup>529</sup>. Parce que leur passé n'a pas trouvé de sens, parce qu'il n'a pas été résolu, elles sont dans l'incapacité totale d'éprouver un sentiment de plénitude. Elles sont fracturées comme l'a été leur identité juive au moment de la Seconde Guerre mondiale — identité qui souvent ne leur a pas été léguée par la génération précédente. Elles pressentent, inconsciemment ou consciemment, que le nœud traumatique concerne cette fracture aussi bien historique, collective que personnelle, intime. Tant que la blessure n'a pas été identifiée, dite, révélée, réintroduite dans le présent, la vie de tous les jours ne tient qu'à un fil, suspendue, informe. C'est ce qu'exprime Agnès, enfant juive cachée pendant la Seconde Guerre mondiale, dans *Paroles d'étoiles*. Tant qu'elle doit se taire, tant qu'elle est liée au silence, tant qu'elle a vécu en retrait (aussi bien de manière matérielle, soit cachée pendant le conflit, que de manière psychologique, soit muette sur sa propre blessure), elle se décrit par la phrase suivante : « *Je me sentais en suspens, comme un souffle* »<sup>530</sup>.

---

<sup>527</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 107.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>529</sup> Tecia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 12.

<sup>530</sup> Collectif, *Paroles d'étoiles. Mémoire d'enfants cachés 1939-1945*, Paris, Librio, 2002, p. 121.

Et puis, à une lettre près, le suspens s'identifie presque au *suspense*. Ainsi, les héroïnes de Tacia Werbowski perçoivent souvent leur blocage intérieur et elles sont dans l'attente de ce qu'elles ne peuvent encore nommer la libération, la réconciliation : « *Comme si elle se trouvait dans une salle d'attente. Oui, comme si elle attendait quelque chose* »<sup>531</sup>. Pour Maya, son envie qu'il se passe quelque chose est aussi forte que sa réticence. L'attente est là, aussitôt défaussée : « *Une chose doit arriver, quelqu'un viendra. Et puis, ce soulagement : personne ne viendra, rien ne se passera* »<sup>532</sup>. Pour Iréna ou Eva, le retour en force du passé viendra bousculer ce présent léthargique.

#### 4. 2. 2. Une solitude intérieure et extérieure extrême

D'emblée, quand débute l'histoire, la narratrice souligne son statut d'orpheline — ce qui l'installe dans une chaîne générationnelle brisée et ce qui fait d'elle le dernier maillon de la chaîne encore directement liée à la guerre. Maya Ney, incarnation de cette chère paresse slave, est aussi l'héritière du très lourd passé polonais. Sa solitude présente n'est que le reflet de sa solitude passée, née des conséquences de la guerre :

Je me demande pour qui et à qui j'écris. Je n'ai pas d'enfants, je n'ai donc pas et n'aurai pas de petits-enfants. Je n'ai pas la moindre famille. [...] Ni frères, ni sœurs, ni cousines, pas la moindre parente lointaine [...]. Personne de mon sang, littéralement. Je suis *absolument seule* au monde. Toute seulette. [...] J'ai bien dû avoir des parents, mais je ne sais rien d'eux. Comme si j'avais surgi de quelque poussière, de quelque fumée, de gravats. Ils sont morts pendant la guerre. Je ne connais pas leurs prénoms, leur odeur, leur peau, leur apparence. Ils sont sans nom, anonymes. [...] Je suis née en Pologne, non loin de Cracovie. Ça je le sais. Plus tard, je me suis retrouvée dans un orphelinat.<sup>533</sup>

L'allusion aux camps de la mort est discrète mais incontournable. Iréna a ce même point commun avec Maya : ses vrais parents (juifs) sont décédés pendant la

<sup>531</sup> Tacia Werbowski, *Hôtel Polski*, op. cit., p. 6.

<sup>532</sup> Tacia Werbowski, *L'Oblomova*, op. cit., p. 13.

<sup>533</sup> *Ibid.*, pp. 9-10. C'est nous qui soulignons.

guerre, ses parents adoptifs sont morts quand commence la narration. Quoiqu'il en soit, il n'y a plus de génération précédente : « *Mes parents sont morts et je n'admet toujours pas qu'ils aient disparu. N'est-il pas cocasse qu'une adulte aux abords de la cinquantaine puisse se sentir orpheline ?* »<sup>534</sup>. Et il en va de même pour Lena, héroïne de *Prague, hier et toujours*, pour Eva et Heinrich, les personnages principaux d'*Hôtel Polski*.

Il est à remarquer que pour Eva, d'ascendance juive, ainsi que pour les autres héroïnes citées jusqu'à présent, c'est du côté de la mère que la perte se fait le plus sentir, tandis que pour Heinrich, d'origine allemande, c'est la disparition du père qui se veut la plus cruciale : la mère, garante de la transmission de la judaïté dans la religion juive, devenue figure absente dans ces narrations, symbolise cette judaïté perdue qui est à retrouver, à pacifier.

L'immigration vers le Canada a renforcé cette fracture avec les origines juives qui sont profondément liées au sol polonais, ou du moins à l'Europe. Et le Québec, avec son climat rude si particulier, participe à la construction de cette solitude qui emmure les protagonistes :

Sur mon émigration, je n'ai pas grand-chose à dire. [...] Le climat est tellement propice au repli sur soi, à une anesthésie de l'âme, un gel des sentiments et de la volonté. Je traverse l'hiver en quasi-état d'hibernation, avec des gestes et des pensées réduits aux fonctions minimales nécessaires à ma survie. Hébétée de longues soirées, dans une torpeur comateuse, avec des souvenirs évanescents que recouvre peu à peu une indifférence glacée. Bien sûr, on se trouve toujours des excuses. Sinon on ne pourrait pas rester malheureux.<sup>535</sup>

Ce thème est récurrent aussi bien à l'intérieur du roman *Le mur entre nous* (« *Je réalise que depuis mon émigration j'avais muré mes souvenirs et que je m'étais condamnée au ghetto du silence. C'est le moment du dégel pour les sentiments enfouis dans mon congélateur canadien.* »<sup>536</sup>) que dans l'œuvre en général de Tecia Werbowski. Ainsi, pour Maya Ney, l'hiver canadien participe à sa paresse, l'encourage, la justifie, la protège, la renforce : « *Aujourd'hui, la matinée est d'une beauté exceptionnelle. C'est l'hiver. Le rude hiver canadien. J'aime cet*

<sup>534</sup> Tecia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 8.

<sup>535</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 49.

hiver. Un tel hiver, précisément. Rude. Plus il fait froid, mieux je me sens. Ce sommeil hivernal de la nature, cette nuit recouverte d'un édredon assorti à mon humeur. [...] Je reste au lit. »<sup>537</sup>.

Vivant au ralenti, à l'écart, certaines de ces protagonistes développent une misanthropie. Iréna, à l'instar de Maya (« Mon lit, mon petit, mon cher petit lit, mon berceau, mon cercueil, mon matelas, voilà donc mon havre sûr »<sup>538</sup>), préfère rester dans son lit plutôt que de côtoyer le genre humain qui l'agace et la déçoit : « Et j'ai un mal fou à quitter mon lit. Je dois vous avouer que je n'aime pas les gens heureux, et les gens malheureux me tapent sur les nerfs. Avec moi, à tous les coups on perd. C'est ainsi. Je suis insupportable ! »<sup>539</sup>. Maya passera son temps à maltraiter tous ceux qui pénétreront dans son intérieur : son aide ménagère Madame Helenka ; David, un étudiant qu'elle hébergera momentanément ; une employée d'Hydro-Québec qu'elle enfermera dans la cave, etc. Sa constatation est que « Aujourd'hui, je n' imagine pas ma vie sans mes chats. Avec personne je ne pourrais partager une telle harmonie »<sup>540</sup>.

Profondément, ce qui coupe la plupart de ces personnages d'un extérieur environnant est leur passé pesant, irrésolu, l'héritage conscient ou inconscient de leur judaïté.

#### 4. 2. 3. La judaïté vécue comme césure

Les fantômes du passé, identifiés ou non identifiés, font plus que traverser l'ensemble de l'œuvre de Tecia Werboswki : ils la façonnent. Sans doute comme ils ont accompagné l'auteur tout au long de sa vie. C'est ce que laisserait sous-entendre cette phrase extraite de son tout premier livre écrit en 1984, *Bitter Sweet Taste of Maple*, aux accents si personnels : « All pain translated into words seem a little too pathetic. We did not talk much about war experiences in our family. They were somehow always present in intrusive way. Like ghosts from the past, they invaded every day of my young life »<sup>541</sup>. Ainsi, la vie, devant reprendre un cours normal après la guerre, écarte de manière à la fois naturelle et forcée

<sup>537</sup> Tecia Werbowski, *L'Oblomova*, op. cit., p. 12.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>539</sup> Tecia Werbowski, *Le Mur entre nous*, op. cit., p. 12.

<sup>540</sup> Tecia Werbowski, *L'Oblomova*, op. cit., p. 23.

<sup>541</sup> Tecia Werbowski, *Bitter Sweet Taste of Maple*, op. cit., p. 14.



(comme le silence familial qu'évoque Teresa, peut-être proche du tabou...), les événements de la Seconde Guerre mondiale. Cependant, ces souvenirs, ne pouvant frayer si spontanément, si instantanément avec l'oubli, l'écartement, l'effacement, et même s'ils ne sont pas évoqués de façon directe et frontale, biaisent en quelque sorte (« ...*intrusive way*...») et restent présents quoi qu'il en soit. Sans doute, encore plus présents (« *they invaded*...») parce que tus, volontairement écartés. Davantage puissants car confinés.

C'est peut-être pour illustrer un passé qui a eu du mal à trouver sa place dans un présent individuel, familial, collectif que Tecia Werbowski met en scène des héroïnes, en rupture avec leurs origines juives, qui tentent, avec difficulté et douleur, de réintégrer ces dernières dans le cours de leur vie. Pourtant, même si la rupture est effective comme dans le cas d'Eva qui a été élevée dans un milieu protestant, la trace de quelque chose « autre » subsiste, inconsciemment : un étrange familier<sup>542</sup> (expression proposée mais non retenue pour tenter de traduire *das Unheimliche* de Sigmund Freud). Le sentiment d'inquiétante étrangeté, objet d'étude de Freud, pose un sérieux problème de traduction puisque le mot allemand contient deux notions fortement opposées comme celle de l'intime et du familier (*heimlich*), et comme celle de l'inquiétude qui va jusqu'à frayer avec l'angoisse et l'épouvante. Au fil de son essai, Freud tente de définir ce qu'est l'*Unheimlich* :

[...] puisque ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement. [...] l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti. [...] Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes.<sup>543</sup>

Eva, qui n'a jamais eu connaissance de la judaïté de sa mère, a toujours eu quelques intuitions quant à ce passé — intuitions d'autant plus renforcées quand arriveront les lettres d'Allemagne : « *Eva se livrait à ses propres réminiscences. C'est ainsi qu'elle s'est rendu compte que l'ombre de sa mère ne l'avait jamais*

---

<sup>542</sup> Voir la note liminaire à Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 212.

<sup>543</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 246.

abandonnée. Cette ombre la suivait de façon discrète mais persistante tel un fantôme. Une sorte de présence absente. L'étrange apparence d'un mystère. Un passé vivant qui voulait la rattraper. Un passé polonais »<sup>544</sup>. Même si Eva se débat entre la perception d'un inconnu inquiétant (un passé étrange) et d'une familiarité proche (l'image de sa mère), ce n'est pas tant ici qu'elle côtoie l'*Unheimliche*, car comme le spécifie Freud, « Il est sans doute exact que l'inquiétante étrangeté est le Heimlich-Heimisch qui a subi un refoulement et qui a fait retour à partir de là, et que tout ce qui est étrangement inquiétant remplit cette condition. Mais l'énigme de l'étrangement inquiétant ne paraît pas résolue par cette délimitation thématique »<sup>545</sup>. Eva approche ce sentiment d'inquiétante étrangeté lors d'un cauchemar qui sera présenté au lecteur sur plusieurs pages : cauchemar, dont la narration est menée par « la voix de velours de sa mère »<sup>546</sup>, qui fait revivre à Eva le passé de l'Hôtel Polski mais dans une retranscription grotesque, difforme, angoissante, pleine de revenants, de violence, de noirceur, d'ironie grinçante. Eva, menée par la voix bien connue de sa mère, revit le passé de celle-ci dans une atmosphère fantastique — passé qui lui a toujours été passé sous silence : « [...] dans la création littéraire, il y a beaucoup de possibilités de produire des effets d'inquiétante étrangeté, qui ne se rencontrent pas dans la vie »<sup>547</sup>.

Même si toutes les héroïnes de Tacia Werbowksi ne sont pas confrontées à l'*Unheimliche*, la plupart d'entre elles savent que quelque chose d'indéfinissable, mais de proche, pèse sur leur présent. Maya, qui est une des rares protagonistes dont le passé est simplement esquissé (mais suffisamment esquissé pour que le lecteur comprenne qu'il a marqué définitivement au fer rouge l'Oblomova...), se demande « Voilà le livre de Romain Gary *La Promesse de l'aube*. Lui aussi a mis fin à ses jours. Et sa femme. Qu'est-ce qui me poursuit de la sorte ? »<sup>548</sup>. La référence à peine ébauchée à l'écrivain Romain Gary, lui-même d'origine juive, met sur la voie un lecteur attentif. Voie qui continue de se tracer lorsque Maya, personnage qui frayait jusque-là avec la moquerie et l'ironie, commence à mettre en place, quelques pages plus loin, des préparatifs pour son suicide...

<sup>544</sup> Tacia Werbowksi, *Hôtel Polski*, op. cit., pp. 7-8. C'est nous qui soulignons.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>547</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 259.

<sup>548</sup> Tacia Werbowksi, *L'Oblomova*, op. cit., p. 56. C'est nous qui soulignons.

Si l'on remonte le fil de la référence à Romain Gary, il nous conduit au précédent roman de Tecia Werbowski, à savoir *Le mur entre nous*, dans lequel Iréna, dont la judaïté lui a été révélée à l'âge de dix-huit ans, persiste à cacher ses origines tant que sa vengeance envers Zofia Lass ne sera pas accomplie : « *J'étais convaincue qu'être juif vous donne le choix entre deux éventualités. S'affirmer comme Rubinstein et Romain Gary. Ou alors, rester tranquille dans son coin et ne pas se montrer différent des autres* »<sup>549</sup>. C'est ainsi que s'instaure la double vie, la double identité, d'Iréna :

Karol existait parce qu'il le fallait. Parce que cela se faisait. Toute jeune fille de bonne famille, et qui se respecte, a un fiancé. C'était une manière de ne pas me distinguer de mes amies. D'être comme tout le monde. La Juive en moi se sentait à l'abri. Elle ne se démarquait pas. On ne la remarquerait pas. Je n'ai jamais eu de relation intime profonde. J'ignore les confidences. Je suis une femme solitaire, secrète. Ma vraie vie était au grenier. Je ne m'animais que lorsque je pensais à Zofia Lass. Ma passion, c'était ma haine.<sup>550</sup>

À la différence d'Eva qui vit inconsciemment le refoulement de ses origines juives, Iréna refoule consciemment ces dernières : « *Karol ignorait jusqu'à mon ascendance juive. Tout le monde l'ignorait. À l'université, une fois, j'avais entendu une étudiante murmurer à sa copine, au sujet d'une fille qui passait : Tu as vu cette Juive ! J'étais devenue toute rouge. Mais à l'intérieur seulement.* »<sup>551</sup>. Ainsi, Tecia Werbowski illustre de trois manières différentes la rupture avec le passé : la mère d'Eva a tout simplement volontairement renié ses origines, en raison sans doute du poids traumatique trop excessif (« *Pourquoi sa mère ne lui avait-elle pas appris un peu de polonais, et pourquoi ne lui avait-elle jamais parlé de Varsovie, sa ville natale ?* »<sup>552</sup> ; « *À quoi correspondait la réserve de sa mère ? Ce devait être une sorte de reniement, la négation de ce qu'elle était vraiment. Mais reniement de quoi ?* »<sup>553</sup>) ; Eva a toujours pressenti de manière inconsciente le passé de sa mère, mais elle ne l'a jamais exploré ; Iréna, tant que sa vengeance n'est pas assouvie, enterre ses véritables origines... L'écrivain tente, de cette

<sup>549</sup> Tecia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 33.

<sup>550</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>552</sup> Tecia Werbowski, *Hôtel Polski*, op. cit., p. 9.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 13.

façon, de faire passer comme message que tant que le passé n'est pas apaisé, il continue de hanter le présent au point de faire vivre un état schizophrénique à celui qui subit cette scission entre deux temporalités.

Maya, dont la blessure qui remonte au passé est travestie par cette paresse conjugulée au présent, se désolidarise de sa vie lorsqu'un événement est trop fort :

Ils m'ont choisie parce que je restais sans mot dire dans un coin, à regarder avec indifférence, dans les yeux, une petite poupée sale, de chiffon. [...] Oui, j'étais indifférente, résignée et j'avais en moi une sorte de mépris pour ces gens qui visitaient l'orphelinat. [...] Moi, on dirait un enfant qui contemple cette petite scène sans être concerné. Aujourd'hui encore, c'est ce que j'éprouve quand quelque chose se passe dans ma vie. Je reste à côté de mon destin, je n'y prends pas part. Je laisse mon destin disposer de lui-même. Comme un éventail.<sup>554</sup>

Être extrêmement fragilisé, Maya ne peut concevoir la vie qu'à l'intérieur de ses maisons, cocons protecteurs. Non seulement ce personnage vit à côté d'une certaine normalité, mais en plus, évoluant dans un milieu tellement protégé et restreint, elle passe à côté d'elle-même, elle se contourne ne voulant explorer ses zones d'ombres laissées presque à l'abandon. Niant une certaine partie d'elle-même, elle formule ce rêve : « *J'ai toujours voulu être actrice. Parce que je voulais être quelqu'un d'autre* »<sup>555</sup>.

Il en va de même pour Iréna qui, atteinte de plein fouet par l'échec de sa vengeance (les capsules de cyanure se sont révélées inoffensives et n'ont donc eu aucune conséquence néfaste sur Zofia Lass), préfère se couper de cette souffrance aiguë — peut-être en quelque sorte pour que cet anéantissement ne la tue pas physiquement : « *J'aimerais écrire que j'ai éclaté en sanglots ou que je suis morte étouffée par mes rires. Mais rien. RIEN ! Je n'ai pas réagi. Ça n'avait plus d'importance. Je me suis juste désolidarisée de ma vie* »<sup>556</sup>. Mais bien avant ce choc, Iréna mène, comme nous l'avons esquissé précédemment, une double vie. D'un côté, un présent lisse, sans aspérité, de l'autre, un passé qui ronge.

---

<sup>554</sup> Tacia Werbowski, *L'Oblomova*, op. cit., p. 11.

<sup>555</sup> Ibid. p. 9.

<sup>556</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 66.

Iréna est l'héroïne du *Mur entre nous*, et quelle pourrait être la meilleure image de cette coupure qu'un mur ? *Le mur entre nous* est à la fois le titre du manuscrit de la mère d'Iréna (mère dont elle a été séparée dès la naissance), titre usurpé bien entendu par Zofia Lass (ennemie jurée), et titre qui plus est du livre que la narratrice a écrit (l'écriture de son histoire marque la fin de ses aventures), pour finir ce titre est celui du livre que le lecteur a entre les mains (différence infranchissable entre celui qui lit et celui qui écrit...). Ce mur est donc l'image de la scission entre réalité et fiction mais il recouvre également d'autres symboles : il fait allusion au mur du ghetto dans lequel étaient retenus prisonniers les parents biologiques d'Iréna ; il incarne cette coupure irréconciliable entre des lieux de vie et des lieux de mort comme les camps ; il ne peut que rappeler ce mur autrement célèbre, conséquence de la Seconde Guerre mondiale, à savoir celui de Berlin ; il évoque le rideau de fer ; il est la barricade derrière laquelle se tapit la souffrance extrême d'Iréna ; il est cette frontière qui délimite l'intériorité d'un individu ; etc. En somme, ce mur a valeur aussi bien historique qu'individuelle et toute l'œuvre de Tacia Werbowski narre le difficile dépassement de ce barrage.

#### 4. 2. 4. Conclusion

Cette suspension précaire d'un présent incomplet, dans lequel se devinent les traces d'un passé douloureux, va être comme soufflée par le retour du passé. Le présent ne va pas s'écrouler, il va être oublié, totalement absorbé par la temporalité antérieure. Lorsque lui sont révélées ses véritables origines, Iréna chute dans le passé et elle ne sera pas prête d'en ressortir, pas tant que sa vengeance sera accomplie, pas tant que son passé sera apaisé :

Le monde ne s'écroule pas. Il s'obscurcit tout à coup. Je tombe sans fin, à l'intérieur de moi. C'est ainsi qu'on doit mourir. [...] Je réussis à me mettre debout. Un peu, pour freiner ma chute. Beaucoup, pour atteindre l'étape suivante. Je sens obscurément que mon épreuve n'en est qu'à son début. [...] Cette marche vers le grenier, c'est mon lot. Je comprends que je dois la faire seule. Pour la première fois, je prends conscience de l'isolement de mon corps. La vie et ses épreuves ne se partagent pas. Tout se passe à l'intérieur. Un mur peut se sauter, mais comment s'évader de soi ? Mes parents subissent mon isolement

autant que moi. Personne n'y peut rien. Et je ne peux rien pour eux. Ils sont hors d'atteinte. Je monte seule au grenier. On ne me tiendra plus jamais la main.<sup>557</sup>

Ces lieux dans lesquels la vérité éclate, le grenier dans *Le mur entre nous* et la cave dans *Hôtel Polski*, sont des endroits en périphérie du corps principal de l'habitat et ils symbolisent cette incursion dans la mémoire, le passé, sans que pour autant le cours inexorable des jours soit atteint<sup>558</sup>. Le temps présent s'écoule toujours sans consistance, sans force, sans véritable prise sur les personnages ; cependant, ce n'est dorénavant plus cette temporalité suspensive qui est au cœur de la narration. En effet, un présent impersonnel, neutre, se poursuit, mais, parallèlement, à l'intérieur de celui-ci, une autre temporalité obsédante va s'y installer, s'y lover jusqu'à l'épuiser : celle du passé.

#### **4. 3. Le retour : un passé obsédant ou l'oubli sélectif**

##### **4. 3. 1. Introduction**

La figure du retour, comme nous l'indiquions précédemment, consiste à « *retrouver un passé perdu en oubliant le présent — et le passé immédiat avec lequel il tend à se confondre — pour rétablir une continuité avec le passé plus ancien [...]* »<sup>559</sup>. Et lorsque la révélation d'une mémoire, enfouie jusque-là, se produit dans les deux romans que sont *Le mur entre nous* et *Hôtel Polski*, elle souffle tout sur son passage (c'est pour cela que nous reprenons ici l'expression proustienne de « déflagration du souvenir ») : le présent continue de s'écouler, mais, pour le personnage principal, il est vidé de toute substance, il est comme oublié, éviscéré et rempli, remplacé par le passé. Après la découverte de ses véritables origines, Iréna fait le constat de l'évidence suivante : « *Et cet héritage [...] envahit mon présent* »<sup>560</sup>. Le présent, qui jusque-là s'écoulait dans l'indifférence pour les personnages, qui ne portait en lui aucune signification particulière, ne peut être que facilement relégué au second plan par ces révélations

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 20-21. C'est nous qui soulignons.

<sup>558</sup> A plusieurs reprises, comme c'est le cas page 32 de son essai *Les formes de l'oubli*, *op. cit.*, Marc Augé utilise l'expression « le grenier de notre mémoire ».

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>560</sup> Tacia Werbowska, *Le mur entre nous*, *op. cit.*, p. 22.

appartenant au passé. Et tant que le nœud traumatique n'est pas résolu (qu'il s'agisse pour Iréna de retrouver Zofia Lass et de la confronter à son méfait ou qu'il s'agisse pour Eva de retracer le véritable passé de sa mère), non seulement le présent ne peut retrouver un véritable intérêt pour ces personnages mais encore le passé ne peut être évincé. Ainsi, le temps passé devient plus présent que le temps présent lui-même : « *Mais un passé commun lie des êtres d'une manière difficile à expliquer. C'est un sentiment atavique, on se retrouve enchaînés l'un à l'autre, emprisonnés dans la nostalgie, incapables de jouir de la liberté de vivre ici et maintenant, de vivre dans le présent* »<sup>561</sup>. Le quotidien est alors mis au service de la compréhension d'un passé qui jusque-là avait échappé.

Le présent subit d'autant plus cette déflagration du souvenir que ce dernier est littéralement vécu sur le mode obsessionnel — obsession relevant presque de la pathologie pour la narratrice de *Prague, hier et toujours* : « *Étrange maladie que d'être préoccupé par le passé ! Pourquoi cette obsession presque pathologique ?* »<sup>562</sup>. Le passé frôle alors avec le zoomorphisme, dans le but de traduire une mainmise implacable sur le présent, sur le personnage : « *Le passé avait pris la partie la plus sensible de son âme dans ses griffes et ne voulait plus la lâcher* »<sup>563</sup>. Il se meut en une force presque surnaturelle qui vient posséder les protagonistes (surnaturel qui explose littéralement dans les pages relatant le cauchemar vécu par Eva au sujet de l'Hôtel Polski au temps de la guerre ; dans *Bitter Sweet Taste of Maple*, la narratrice Teresa ne parle-t-elle pas de ces « *ghosts from the past* », ces fantômes du passé — expression consacrée — qui viennent envahir son présent ?) : « *La rencontre de deux inconnus qui, malgré eux, sont liés par les chaînes d'un passé commun : le passé de leurs parents* »<sup>564</sup>. Cette quête du passé est, chez ces personnages, comme guidée par une force impérieuse qui semble agir par-delà leur propre volonté : « *Il fallait qu'elle retrouve l'histoire de sa mère, qu'elle surmonte sa réticence à affronter la morbidité et l'horreur de la guerre* »<sup>565</sup>. Marc Augé, qui a établi ces trois formes de l'oubli à partir de son expérience d'ethnologue, affirme que « *la possession est l'institution*

<sup>561</sup> Tacia Werbowski, *Prague, hier et toujours*, op. cit., p. 66. C'est nous qui soulignons.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 55-56. C'est nous qui soulignons.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 75. C'est nous qui soulignons.

<sup>564</sup> Tacia Werbowski, *Hôtel Polski*, op. cit., p. 68. C'est nous qui soulignons.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 17.

emblématique du retour »<sup>566</sup> d'après ses observations concernant les formes rituelles, car, lors du rite, le possédé est comme déconnecté du temps présent alors qu'il vit pourtant sa transe dans cette temporalité. Il en va de même des protagonistes de Tacia Werbowski habités par l'obsession du passé, obsession qui pour Iréna est d'autant plus forte et irrationnelle qu'elle est associée à l'idée de la vengeance.

Cette dernière est une thématique qui nous intéresse tout particulièrement ici en raison de son lien avec l'Histoire car elle entretient un rapport ambivalent avec les temps passés : à la fois elle s'acharne à contrer l'oubli (tant que ce qui a été offensé n'a pas été réparé, la temporalité marque comme un arrêt sur le point problématique, apparaissant comme constamment irrésolu aux yeux du vengeur), et elle passe son temps à oublier, à exclure tout ce qui ne constitue pas la blessure en question dont l'intensité ne peut qu'affadir tout ce qui la suit. Elle est parallèlement un temps en arrêt, stagnant sur le moment de l'offense, et un temps en perpétuel mouvement qui tente de rééquilibrer — alors que les sentiments entourant la vengeance sont toujours extrêmes — ce même moment de l'offense. Elle est cet état paradoxal : l'éviction (l'exclusion) de l'offenseur en vue d'un apaisement (l'intégration) concernant le temps de l'offense. C'est en cela que le personnage d'Iréna est imaginé sous le sceau de la réconciliation : elle fomenté une vengeance qui lui échappe et pourtant cet échappement lui procurera l'apaisement nécessaire pour dépasser ce qui était vécu jusque-là comme un traumatisme. Iréna, comme la grande majorité des personnages de Tacia Werbowski, réussit à rééquilibrer le temps.

Et l'écriture fait partie de ce rééquilibrage, telle est la façon dont elle se présente dans les romans de cet écrivain. *Le mur entre nous* se veut le récit, mené par Iréna, de cette vengeance avortée : il est en quelque sorte le gain compensatoire de cet échec, il vient pallier un ratage, une rature. *Le mur entre nous*, livre de Klara Sternschuss à jamais usurpé par Zofia Lass, se meut en un témoignage, se transforme en restauration de la vérité : il est en quelque sorte l'incarnation de la vengeance réussie d'Iréna. Il est à la fois le récit d'une vengeance avortée à l'encontre de la personne de Zofia Lass et d'une vengeance accomplie par la part de révélation qu'il contient. Ce retour sur soi qu'il narre est de nouveau un temps

---

<sup>566</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 76.



de l'oubli : le temps de l'écriture, axée ici sur la narration d'un événement appartenant au passé, absorbe le temps présent. Il est le dernier jalon avant la libération ultime, avant la réconciliation temporelle, avant la résolution identitaire, avant la délivrance du traumatisme...

#### 4. 3. 2. L'obsession de la vengeance

*« Je suis une femme solitaire, secrète. Ma vraie vie était au grenier. Je ne m'animais que lorsque je pensais à Zofia Lass. Ma passion, c'était ma haine. C'était elle qui faisait battre mon cœur, bien plus que Karol. Bien mieux qu'une idylle. Elle m'accueillait au réveil et ne me lâchait que pour me retrouver dans mes rêves. Je n'ai pas d'autres souvenirs »*<sup>567</sup>. L'obsession vengeresse est ici brièvement résumée dans toute son amplitude dévastatrice : elle ne se cristallise que sur une seule et unique personne (l'offenseur) et ne se focalise que sur une seule et unique temporalité (le temps de l'offense). Dans ce double rapport à autrui et au temps, l'oubli subrepticement se glisse et joue un rôle crucial.

Lorsque ses véritables origines lui sont révélées (à savoir qu'elle a été adoptée et que ses véritables parents, d'origine juive, sont décédés brutalement dans les chaos de l'Histoire), Iréna, d'emblée, ne se focalise que sur Zofia Lass et son usurpation : cette dernière a détourné la voix de sa mère en se faisant passer pour l'auteur de son ouvrage.

Et tout à coup, l'histoire de mes origines et de mon adoption est reléguée au second plan. Un étrange revirement psychologique se produit. Nous ne sommes plus dans un cauchemar. Nous sommes réveillés. En pleine réalité. [...] Moi, je me sens légère. Je souris. Nous étions de nouveau une famille unie, face à un problème extérieur. Qu'ils ne soient pas mes parents naturels n'était pas aussi important que de savoir par quel concours de circonstances Zofia Lass avait obtenu le manuscrit de ma mère, et pourquoi elle l'avait publié sous son nom. Pour nous, cela ne faisait aucun doute : ZOFIA LASS S'ÉTAIT APPROPRIÉ L'HISTOIRE DE MA MÈRE.<sup>568</sup>

---

<sup>567</sup> Tacia Werboswski, *Le mur entre nous*, op. cit., pp. 38-39.

<sup>568</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

Pour Iréna, la révélation concernant ses parents biologiques est trop obscure et comme irréaliste. Ces derniers n'existent plus, ils ne provoquent en elle aucun souvenir, ils ne renvoient à aucune réalité palpable, à aucune matérialité — outre ce fameux livre. Il n'en va pas de même pour Zofia Lass qui appartient au temps présent, qui est une amie de la famille et qui, dorénavant, n'est que l'usurpatrice : tant que Zofia Lass ne reconnaîtra pas son méfait, tant qu'elle ne sera pas confrontée à son acte de détournement, tant qu'elle ne sera pas mise en cause directement par Iréna, cette dernière ne pourra intégrer sa véritable histoire, ses véritables origines puisque sa mère s'est faite dépouiller de sa propre histoire (à l'origine, *Le mur entre nous* se veut le témoignage de l'amour impossible que portait la mère d'Iréna à un polonais qui a tenté de la sauver à maintes reprises du ghetto...). Se mobiliser contre Zofia Lass permet à Iréna de maintenir ce qu'elle a jusque-là considéré comme étant son cocon familial. Zofia Lass est l'ennemi contre lequel il faut se battre, qu'il faut démasquer : ce but permet de ne pas remettre en cause sa structure familiale (adoptive), le personnage de sa mère naturelle (elle a aimé un autre homme que son mari, qui plus est, en ces temps de guerre, un polonais), son identité et ses convictions (élevée jusque-là dans une famille catholique, elle est, par sa naissance, de confession judaïque), etc.

Dorénavant, seuls ceux qui peuvent être directement reliés à ce secret acquièrent une existence aux yeux d'Iréna : parce que ses parents étaient présents lors de l'ouverture du sac, parce qu'ils ont côtoyé ses parents biologiques, parce qu'ils connaissent bien Zofia Lass, Iréna arrive à maintenir son amour pour eux ; parce que Zofia Lass est la coupable, Iréna cristallise à son encounter toute la haine qu'elle est capable de ressentir. En revanche, outre les acteurs en relation directe avec ce drame, personne n'est au courant et personne ne sera mis au courant, pas même Karol, fiancé qu'Iréna a d'ailleurs davantage pris pour les convenances que par véritable amour : « *Karol ne comprenait pas mon excitation. Il n'était au courant de rien. Je rendais visite à un écrivain que j'admirais, c'est tout. Je n'allais pas lui raconter ma vie et mes malheurs. Ce que Zofia Lass avait fait à ma mère et à moi ! Ça n'aurait servi à rien. Pour le monde entier je resterais Iréna Golebiowska, et c'était bien ainsi* »<sup>569</sup>. Marc Augé note dans son essai que « *une passion se vit parfois en solitaire, en aveugle ; elle a pour effet d'éloigner*

---

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 30.

*les autres, tous les autres [...]* »<sup>570</sup> ; pour renforcer ses propos, il cite également Stendhal posant la question suivante : « *Qu'importe le voisin à l'homme passionné ?* »<sup>571</sup>.

Aussi solitaire que puisse être le parcours d'Iréna, il est néanmoins hanté par la présence de l'autre, sous la forme du regret, de la nostalgie, de la haine. À partir du moment de la révélation, une véritable traque à l'encontre de Zofia Lass est mise en place par Iréna :

C'est donc ainsi que Zofia Lass entra dans ma vie. À partir de ce jour, je consacrai la plus grande partie de mon temps libre à étudier la sienne. À lire et à relire ses interviews. À collectionner ses photos et les éditions en langues étrangères du *Mur entre nous*. J'ai consulté toutes les archives de bibliothèques publiques ou privées à ma portée. Il m'est même arrivé, je vous le confesse, de voler des coupures de presse et quelques clichés. Le grenier de notre maison fut transformé en salle d'archives sur Zofia Lass, sa vie et sa prétendue œuvre. Je tenais des classeurs, par pays, par langue. Des pages et des pages d'études, d'extraits de journaux et de magazines. J'ai établi la liste de ses récompenses et d'éloges de personnalités... [...] Peu de biographes ont dû se montrer aussi méticuleux et obtenir autant de documentation, avec si peu de moyens.<sup>572</sup>

En compulsant ainsi de manière excessive et obsessionnelle tout ce qui a trait à son ennemie, Iréna institue un lien quotidien, permanent avec cette vedette littéraire constamment en déplacement. Mais « *la vengeance [...] n'est complète que lorsque celui qui se venge parvient à se faire reconnaître de celui qui l'avait offensé et l'oblige à prononcer son nom* »<sup>573</sup>. Par une ironie du sort habilement mise en place par la romancière Tecia Werbowski, Iréna rencontre la véritable Zofia Lass, non plus celle du grenier, mais celle faite de chair et d'os : une femme dorénavant atteinte par la maladie d'Alzheimer. Obsédée par le passé au point de ne pas vivre dans le présent, Iréna, au comble de l'horreur et du paradoxe, se trouve ainsi face à l'oubli.

---

<sup>570</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 57.

<sup>571</sup> *Ibid.*

<sup>572</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>573</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

Avec une mémoire défaillante et terriblement atteinte, lors de leur première rencontre, l'écrivain usurpatrice prendra spontanément Iréna pour sa mère Klara :

Je n'ai pas le temps d'atteindre le fauteuil qu'une vieille femme, les cheveux rares, gris sale et décoiffés fait irruption dans la pièce en chemise de nuit. On dirait une sorcière ou Lady Macbeth en personne. Elle me regarde avec des yeux pénétrants et brûlants. Puis avec l'étonnement naïf d'une enfant et une voix de fausset, elle demande :

- Klara, comment es-tu venue ici ? Assieds-toi ! Tu dois avoir faim ? Attends ! J'ai réussi à cacher un peu de pain.

Elle disparaît, trotinant vers sa chambre, puis revient avec trois tranches de pain moisi.<sup>574</sup>

La première phase de la vengeance d'Iréna échoue : Zofia Lass ne reconnaît pas cette dernière, ne pourra jamais la reconnaître, et ne pourra donc jamais être susceptible de confesser ses péchés. La seconde phase de la vengeance, à savoir éliminer l'offenseur afin que l'offensé estime que réparation et justice ont été faites à hauteur du préjudice qu'il a subi, échoue également : non seulement les pilules de cyanure qu'administre Iréna à Zofia, datant de la Seconde Guerre mondiale, se révèlent inefficaces mais Zofia décède pourtant, assassinée par son mari qui n'en pouvait plus d'assister quotidiennement à la lente déchéance de sa femme. Iréna ne peut même pas recommencer son geste : Zofia est morte, tuée par quelqu'un d'autre et qui plus est par amour. La vengeance d'Iréna est non seulement nulle et non avenue mais aussi définitivement impossible. Iréna est plus que jamais face à l'irrésolution de son passé...

L'irrésolution du passé, telle semble bien être la marque du héros vengeur qui porte en lui l'incapacité à renouer le fil du temps. En fait cette incapacité le définit ; elle découle de son désir d'action, profondément contradictoire, qui consiste à vouloir mettre en place dans le temps présent une réparation en rapport avec une offense du temps jadis. Marc Augé parle, à ce propos et à juste titre, de la « *discordance des temps* » qui caractérise le sentiment de vengeance car ce dernier fait coexister le « *temps fini de la tragédie et [le] temps continué du retour* »<sup>575</sup>. En cela, toute histoire de vengeance est profondément tragique parce

---

<sup>574</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 54.

<sup>575</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 93.

qu'impossible : l'offensé veut le même et son contraire, c'est-à-dire l'avant et l'après offense, à la recherche d'un intact invraisemblable ou du moins très complexe à obtenir. Pour Marc Augé, qui étudie la figure du vengeur au travers du personnage d'Edmond Dantès, « *C'est un possédé enfermé dans sa possession. Il incarne la figure ethnologiquement monstrueuse de la possession sans oubli* »<sup>576</sup>. Et c'est en cela que le parcours d'Iréna est profondément douloureux : obsédée par un passé qui lui fait oublier son présent, obsédée par la résurrection de la voix de sa mère tombée dans l'oubli en raison de l'usurpation de Zofia Lass, obsédée donc uniquement par cette dernière qui cristallise toutes ses attentes, Iréna, une fois face à son ennemie jurée, ne trouve que l'oubli puisque la maladie d'Alzheimer a tout ruiné. Tel est son malheur : à la recherche de la mémoire, la protagoniste du *Mur entre nous* ne trouve que l'oubli.

En quête d'une identité propre, Iréna ne semble en trouver une que lorsqu'elle accomplit son acte de vengeance, à savoir tuer Zofia Lass — acte de vengeance ultime et paroxystique qu'elle ne sait pas encore être caduc :

J'ai amené mon sac. J'en sors le don ultime de Klara Sternschuss, l'enveloppe marquée 'cyanure' et contenant trois capsules conçues en leur temps pour ôter la vie à des Juifs privilégiés. J'écrase les capsules dans la théière, et me lave les mains, avant de revenir au salon avec le plateau. Je la regarde boire son thé. Elle ne s'inquiète même pas du fait que je ne touche pas à ma tasse. Il ne lui faut pas longtemps pour décider d'aller se coucher. Je ramène le plateau à la cuisine et fais soigneusement la vaisselle. Mon nom est vengeance. Je suis une meurtrière. J'existe. Je me contemple dans le miroir, mais je ne souris pas. J'ai un peu mal au ventre. Je quitte l'appartement et claque la porte derrière moi. Ma démarche est assurée, mes membres ne tremblent pas. À la pension, dans ma chambre, j'ai passé une nuit calme. Sans rêve, ni cauchemar.<sup>577</sup>

À cet instant précis pourtant extrême, Iréna est en pleine possession de ses moyens, de sa conscience ; sans doute pour la première fois de sa vie, elle a le sentiment de maîtriser pleinement et totalement sa vie — vie qui jusqu'à présent lui avait fait le sentiment d'être empruntée. Et lorsque, par les journaux, elle

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>577</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., pp. 63-64. C'est nous qui soulignons.

apprend que Zofia Lass est en réalité morte à cause de l'absorption de petites doses de strychnine que son mari lui a administrées quotidiennement sur plusieurs semaines afin que cesse le calvaire de leur couple, elle est comme anéantie par cette révélation : « *J'aimerais écrire que j'ai éclaté en sanglots ou que je suis morte étouffée par mes rires. Mais rien. RIEN ! Je n'ai pas réagi. Ça n'avait plus d'importance. Je me suis juste désolidarisée de ma vie* »<sup>578</sup>. Tout comme son identité juive avait été usurpée, son identité de meurtrière lui a échappé. Or, pour ne pas sombrer dans l'anéantissement, l'anonymat, l'oubli, il ne lui reste qu'une ultime identité à revêtir : celle d'écrivain.

#### 4. 3. 3. L'écriture ou le retour sur soi

Comme nous allons le voir, l'écriture tient, dans les fictions de Tecia Werbowski, une place prépondérante parce qu'elle se trouve être l'enjeu de nombreuses mises en scène. Dans un premier temps, que l'on se rappelle les multiples et diverses allusions littéraires faites par notre romancière (voir « Des références artistiques » dans notre introduction), et dans un second temps, que l'on songe, par exemple, à la construction du *Mur entre nous*. En effet, ce dernier se présente comme le récit mené par Iréna de sa vengeance à l'encontre de Zofia Lass qui a détourné le livre écrit à l'origine par sa mère biologique. Il y a donc une œuvre « implicite », celle écrite dans les années de guerre par la mère d'Iréna et que le lecteur ne connaît que vaguement<sup>579</sup>, et une œuvre « explicite », celle rédigée par Iréna elle-même, dans un temps qui se présente comme contemporain au lecteur. Il est à noter que le titre du *Mur entre nous* est à la fois celui du livre que le lecteur tient entre ses mains, celui bien sûr du livre publié par Zofia Lass et sans doute celui donné originellement par la mère d'Iréna.

Dans les deux romans de Tecia Werbowski, écrits à la première personne du singulier et qui mettent donc en scène chacun une narratrice évidemment distincte de la romancière (à savoir *Le mur entre nous* et *L'Oblomova*), le lecteur est d'emblée interpellé par ces héroïnes (« *Je me demande pour qui et à qui j'écris.*

---

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 17. C'est ainsi qu'Iréna résume l'œuvre de Zofia Lass qui est originellement celle de sa mère : « Je savais, tout le monde savait, qu'elle était l'auteur d'un livre à succès : *Le Mur entre nous*. Une histoire d'amour entre une Juive dans le ghetto et un Polonais qui ne réussit jamais à la convaincre de se cacher chez lui ».

[...] *N'allez pas penser que je m'apitoie sur moi-même* »<sup>580</sup>), ce qui a pour conséquence de poser le cadre suivant : le jeu d'écriture de Tecia Werbowski consiste à établir une relation exclusive et directe entre sa protagoniste narratrice et son lecteur, gommant ainsi sa présence en tant qu'auteur — subtilité qui permet sans doute une plus forte adhésion du lecteur à l'histoire qui se déroule sous ses yeux.

« *Je suis la fragile Schéhérazade sur le divan de son sultan. Si je vous ennue, il est facile de me décapiter en tournant la page ou en refermant le livre. D'accord ?...* »<sup>581</sup>, pouvons-nous lire au début du *Mur entre nous*. Cet emploi du nom propre « Schéhérazade », en référence aux *Mille et une nuits*, permet à la romancière de réintroduire, dans cette interpellation directe de la narratrice au lecteur, les notions de fiction, d'imagination dans un livre qui se présente comme le récit autobiographique d'une vengeance avortée.

Iréna est sans doute le personnage de narratrice qui entretient un lien des plus complexes et multiples avec l'écriture : « *Car j'écrivais en secret. J'ai envoyé sous le nom de ma mère plusieurs nouvelles à différents concours dans des magazines ou des revues. Sans le moindre succès. J'aurais tellement aimé battre Zofia Lass sur son propre terrain. Celui qu'elle avait usurpé* ».<sup>582</sup> Alors que Zofia Lass s'est emparée du manuscrit original rédigé par la mère d'Iréna et qu'elle y a apposé son nom, Iréna, quant à elle, décide de prendre le nom de sa mère en tant que pseudonyme littéraire : par ce choix, elle voudrait obtenir la réhabilitation de la voix de sa mère. Ce vœu, « *J'aurais tellement aimé battre Zofia Lass sur son propre terrain* », est purement rhétorique : puisque si le lecteur est capable de lire ces lignes, c'est qu'Iréna a effectivement battu Zofia Lass sur son propre terrain en écrivant l'histoire de l'usurpation littéraire commise par cette dernière (lecteur jouant le jeu de la fausse équation « narratrice = romancière »)... Ce vœu permet également de maintenir un état de suspense dans l'histoire : à ce moment de l'intrigue, rien n'est résolu, rien n'est réglé, rien n'est joué... l'injustice est toujours présente, aucune réparation ou compensation ne sont entrées en ligne de compte, Zofia Lass occupe toujours pleinement son rôle de traîtresse...

---

<sup>580</sup> Tecia Werbowski, *L'Oblomova*, op. cit., p. 9. C'est nous qui soulignons.

<sup>581</sup> Tecia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p.32.

L'histoire du *Mur entre nous* est, outre la narration d'une vengeance avortée, le récit d'une accession à l'écriture. Ce roman ne trouve pas sa fin ultime à la mort de Zofia Lass. Il ne s'achève vraiment que quand Iréna peut s'affirmer en tant qu'écrivain, en cela se référant à l'« *Épilogue en forme de carte postale* » qui clôt le livre : « *De retour au Canada, au bout de quelques mois, ayant terminé d'écrire, [...]* »<sup>583</sup>. Il est à noter que l'écriture est liée au pays d'immigration ; comme si le déplacement géographique était à même de permettre le recul affectif, psychologique... Le retour sur soi est lié au retour au Canada. Après la déflagration du souvenir qui a orienté Iréna vers le passé de sa propre histoire, ce temps de l'écriture est l'ultime retour sur elle-même qu'elle se soit accordé. Ces deux temps — celui du souvenir et celui de l'écriture — sont ici corollaires l'un de l'autre parce que « *la 'déflagration du souvenir' se présente comme l'origine et la matière de l'inspiration littéraire* »<sup>584</sup>. Car, sans la déflagration du souvenir, la mécanique de l'écriture ne se serait pas mise en marche. Mais bien au-delà, c'est l'acte d'écrire qui extirpe définitivement le souvenir du passé ; dorénavant, il l'actualise de façon permanente. Cette déflagration n'est pas perdue, elle garde à jamais toute sa puissance d'irruption en s'incarnant, en se pérennisant dans l'écriture : « *c'est dans l'écriture que perdure l'impression retrouvée et qu'elle trouve son sens* »<sup>585</sup>. Le passé tire une nouvelle existence de l'écriture — une existence aplanie, calmée, ordonnée par l'écrit —, ce qui fait que « *la seule réalité du retour, en définitive, c'est la littérature [...]* »<sup>586</sup>.

L'écriture, qui développe le thème de la déflagration du souvenir, est la mise en forme finale de cette figure du retour qui allie l'obsession du temps passé à l'oubli du temps présent. Ainsi, « *le retour sur soi est bien une figure littéraire de l'oubli — et de la mémoire* »<sup>587</sup>. Dans sa finalité, l'écriture portant sur le retour sur soi est synonyme de mémoire — écrire ses mémoires... — dans ce qu'elle produit (le souvenir est désormais prisonnier dans le livre). Mais lorsque s'accomplit l'acte d'écrire, le passé reste le temps omniprésent, compressant ainsi le présent dans un temps toujours en suspens. Sur ce point, il en va de même pour l'acte de lecture.

---

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>584</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 100.

<sup>585</sup> *Ibid.*, pp. 94-95.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 97.



Auteur, narrateur et lecteur se rejoignent sur cet oubli d'eux-mêmes dans le temps présent lorsqu'ils sont en rapport avec l'écriture : « *S'oublier soi-même, oublier de se penser sous le signe de la répétition, c'est au reste ce que permet la fiction, sous toutes ses formes, y compris celle qui s'offre à la lecture de l'individu solitaire* »<sup>588</sup>. Les actes d'écriture et de lecture sont des temps de fragmentation, de décrochage par rapport à un quotidien du temps présent.

Dans cet acte d'écriture que commet Iréna (comme elle aurait aimé commettre de manière parfaite son crime envers Zofia Lass, comme elle commet son acte de vengeance en écrivant et donc en révélant la vérité...), le signe de la répétition auquel est soumis tout individu est écarté, évincé. Iréna n'écrit qu'une seule fois l'histoire de ce pan de sa vie (« *Aujourd'hui nous vivons à Prague, la plus belle ville du monde. Si vous la visitez, vous pouvez me rencontrer. Au cimetière juif, je suis guide là-bas.* »<sup>589</sup>), tel est le mot de la fin qui laisse sous-entendre qu'Iréna n'entamera pas de carrière littéraire. Son livre sera aussi unique que celui écrit jadis par sa mère et usurpé par Zofia Lass). En outre, cette héroïne plonge corps et âme dans un passé qui est certes le sien mais qui jusque-là lui était inconnu : elle ne reproduit pas son histoire, elle la cherche... Et pour finir cette déclinaison de l'absence de répétition dans la vie d'Iréna, cette dernière écrit afin non pas de pouvoir recommencer sa vie après la mort de Zofia Lass, mais afin de pouvoir la commencer. Enfin vivre, ne plus être absente du présent, remplir ce dernier en ayant produit un livre, en épousant Georges qui fut le mari de Zofia Lass, en intégrant ses véritables origines (qu'Iréna soit guide au cimetière juif fait état de symbole : elle a renoué avec sa judaïté mais elle est, qui plus est, une personne — guide — propre à même d'en aider d'autres dans leur recherche sur leurs morts, sur leur passé...).

Marc Augé conclut ainsi son étude sur Edmond Dantès et sur l'acte de retour vers le passé qu'accomplit ce héros dans une optique de vengeance et de réparation : « *Alexandre Dumas présente l'ensemble de ce drame comme une sorte de catharsis (libéré de son passé, Edmond retrouve un autre amour et une autre*

---

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>589</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 69.

vie) »<sup>590</sup>. Il en va de même pour Iréna. Même si la tentative de meurtre sur la personne de Zofia Lass a avorté, cet acte a posé Iréna devant un choix :

Et Zofia Lass était morte ! Si je ne réagissais pas, cette fois j'allais m'emmurier définitivement dans la solitude et le silence. C'est ainsi que j'ai commencé à écrire. Je ne sais pas si j'ai vraiment quitté Prague. Ce dont je suis sûre, c'est que Prague marque la fin de mon voyage solitaire et sans but. À l'intérieur de moi, petit à petit, un mur s'écroule...<sup>591</sup>

Ce *Mur entre nous* est également le symbole de cette lutte intérieure qui sévit entre l'Iréna lestée comme un cadavre par un lourd passé, incapable de vivre, de se projeter dans le futur et l'Iréna qui tente, envers et contre tout (la maladie d'Alzheimer de Zofia Lass, l'échec du meurtre, etc.), d'intégrer un héritage impossible (la tentative d'anéantissement du peuple juif menée par Hitler, les morts douloureuses de ses parents biologiques, l'usurpation du manuscrit de sa mère par Zofia Lass, la confrontation antagoniste d'une éducation catholique avec des origines juives cachées, etc.). Iréna n'arrive à intégrer cet héritage impossible dans le cours de sa vie que grâce à l'écriture. Elle se déleste de son lourd passé grâce à l'écrit, dans une totale conscience de la catharsis que lui apporte cet acte :

Ne vous impatientez pas ! Ce genre de psychodrame fait partie de ma thérapie. Non seulement je ressens tout ce qui s'est passé, je le revois, je le revis, comme si j'y étais encore. Mieux, comme si les pensées et les gestes que je décris étaient tout neufs et n'avaient jamais servi. [...] Je veux me débarrasser de toute cette anxiété, cette peine, cette culpabilité, ce désastre. L'extraire une fois pour toutes. Le mettre au grand jour, pour l'enterrer aussitôt. Enfin sortir de mon cimetière et recommencer ma vie.<sup>592</sup>

La rédaction du *Mur entre nous* est donc, bel et bien, pour cette protagoniste un acte libérateur : « Je réalise que depuis mon émigration j'avais muré mes souvenirs et que je m'étais condamnée au ghetto du silence. C'est le moment du dégel pour les sentiments enfouis dans mon congélateur canadien »<sup>593</sup>. De nouveau présents l'image du mur, l'héritage impossible, l'émigration liée à la

---

<sup>590</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 88.

<sup>591</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 67.

<sup>592</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 49.

possibilité de recul... et la douloureuse et lente ouverture de son monde intérieur vers le monde extérieur.

Ce parcours initiatique, qui mène l'héroïne sur le chemin de l'apprentissage de sa véritable histoire, a pour point de départ les chaos historiques. Le récit personnel mené par Iréna fraye intimement, intrinsèquement avec l'Histoire. De cet apport autobiographique rédigé par la narratrice émane un témoignage historique officieux, indirect, intime. *Le mur entre nous* se présente comme un palimpseste : derrière l'histoire d'Iréna se cache celle de sa mère qui a directement vécu la guerre.

La plupart des romans de Tecia Werbowski jouent à dévoiler des écrits en relation (fictive bien sûr...) immédiate avec l'événement historique. Ainsi, dans *Hôtel Polski*, émergent dans le cours de la narration les notes très personnelles rédigées par le père d'Heinrich :

Mon cher fils, voici mes notes de guerre. Très personnelles. Ce n'est pas un original, mais la copie d'un manuscrit que j'ai passé en fraude, en même temps que des documents que j'étais officiellement chargé d'emporter quand j'ai quitté la Pologne en novembre 1943. Il y a des mots que je ne parviens pas à relire, qui ont été écrits dans la confusion et la hâte. Je dois aussi t'expliquer certaines choses, parce que tu fais partie de la génération de l'après-guerre et que, dans notre pays, personne n'a jamais parlé de la guerre avec une réelle honnêteté. Je veux que tu saches tout et mes petits-enfants aussi. [...] Il se peut que j'aie commis des erreurs dans les faits ou les dates. Il ne s'agit pas ici d'un récit historique, et puis, j'étais désespérément amoureux [...].

C'était un amour interdit.<sup>594</sup>

Dans *Amour Anonyme*, Olga raconte à son amant Henri « une histoire tirée des mémoires inédites de [son] oncle » qui était soldat dans l'armée soviétique<sup>595</sup>. S'ensuivent alors sur une petite dizaine de pages rédigées en italique, les écrits de cet oncle qui ont pour commencement cette phrase aux accents conventionnels : « J'avais vingt et un ou vingt-deux ans »<sup>596</sup>. Cet homme, alors jeune soldat en

---

<sup>594</sup> Tecia Werbowski, *Hôtel Polski*, op. cit., pp. 35-36.

<sup>595</sup> Tecia Werbowski, *Amour anonyme*, op. cit., pp. 58.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 59.

déplacement dans la Russie de l'époque, raconte son étrange rencontre avec une jeune femme unijambiste. Dans ces zones géographiques dévastées par la guerre, cette dernière, bien qu'elle-même également abîmée, va s'offrir à lui dans un rapport charnel des plus crus et furtifs : cet acte sexuel sera leur façon à eux deux de dépasser les affres de mort qui les entourent (« *Je suppose que c'était une façon étrange de se battre pour survivre à cette guerre cruelle* »<sup>597</sup>).

Ces écrits, témoignages officiels, jouent le jeu de la trace : en révélant une histoire intime, personnelle, ils plantent le décor historique de l'époque. Ce jeu de la trace écrite repose sur l'authenticité puisque le manuscrit de la mère d'Iréna et les notes de Joachim (même si celles-ci ont été retranscrites plus tard par l'auteur lui-même dans l'optique d'une meilleure lisibilité) datent de l'époque de la guerre : ainsi, ils sont contemporains des événements qu'ils narrent, ce qui a pour conséquence de ne pouvoir induire un manque de véracité. Dans *Prague, hier et toujours*, Victor relate à Lena une histoire du « *bon vieux temps, mais celle-ci était vraie* »<sup>598</sup> : « *C'était en 1944 ou au début de 45, je ne me souviens plus* »<sup>599</sup>. La remarque, « *mais celle-ci était vraie* », ainsi que l'incertitude quant à l'exactitude de la date, mettent dans une position inférieure le témoignage oral par rapport au témoignage écrit — un témoignage oral, qui plus est, en fort décalage chronologique par rapport aux événements passés. En cela, pour Tacia Werbowski, l'Histoire est intrinsèquement et fondamentalement liée à l'écrit.

Il est intéressant de noter que, dans les romans de Tacia Werbowski, le récit historique se déroule perpétuellement dans un cadre d'amours impossibles, ou du moins improbables. Cet oncle ne sait et ne saura rien de cette jeune femme qui pourtant lui a accordé ses faveurs les plus intimes :

J'avais peur de commencer à pleurer et cela me terrifiait plus que tout autre chose, même plus que de regarder sa jambe droite et celle qui n'était plus là, l'espace vide dans ce qui aurait dû être un couple, une paire. Je trouvais horrible ce manque de symétrie. Je ne sais pourquoi

---

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>598</sup> Tacia Werbowski, *Prague, hier et toujours*, op. cit., p. 67.

<sup>599</sup> *Ibid.*

mais j'ai touché ses yeux et ses oreilles, comme pour m'assurer de l'équilibre des autres parties de son corps.<sup>600</sup>

Ce déséquilibre corporel (peut-être dû à une blessure de guerre...) se trouve être le symbole physique de tous les manques affectifs qu'entraîne indubitablement la guerre. Rien d'affectueux ne naîtra entre ce jeune soldat et cette jeune femme. Olga, qui lit à voix haute cette histoire à son amant, sait qu'elle n'a pas d'avenir avec Henri puisque celui-ci est marié. Dans *Hôtel Polski*, Joachim, jeune allemand travaillant pour la Gestapo, marié en Allemagne, et Anna, jeune femme juive en fuite, ne peuvent rien construire en ces temps de guerre, malgré leur sentiment amoureux respectif. Des années plus tard, leurs enfants, Eva et Heinrich, auront une liaison à l'image de celle de leurs parents, à savoir impossible<sup>601</sup>, car ils sont tous deux mariés, Eva vit au Canada tandis qu'Heinrich habite l'Allemagne ; en outre, leurs origines continuent d'alimenter un sentiment d'incompatibilité amoureuse.

Dans *Prague, hier et toujours*, la narratrice Lena, arrivée à l'âge adulte, comprend ce qui a réellement uni le trio de son enfance, à savoir son père Stanislaw, sa mère Zina et le meilleur ami du couple Victor, en ces temps bouleversés : « Victor, Zina, Stanislaw... Le trio avait été lié par des sentiments passionnés, d'amitié, de loyauté, de trahison. Par des émotions d'une telle tension... Leurs vécus étaient si entrelacés, ils étaient si attachés les uns aux autres... »<sup>602</sup>. Les deux hommes ont passionnément aimé la même femme, Zina, au point que ces derniers, pourtant profondément liés politiquement (combattants farouches opposés au régime nazi), et malgré ces temps où les morts étaient déjà de trop, chercheront à s'éliminer mutuellement. Victor ira même jusqu'à dénoncer Stanislaw auprès des communistes en le faisant passer pour un traître.

Quant au *Mur entre nous*, il se présente comme le récit de l'amour impossible entre Klara, la jeune mère juive d'Estera devenue plus tard Iréna, et Jacek, d'origine polonaise, ami de son mari. Par-dessus ce livre se greffe celui écrit par Iréna qui a pour sujet la haine qu'elle porte à Zofia Lass... Autre couple antagoniste.

---

<sup>600</sup> Teczja Werbowska, *Amour anonyme*, op. cit., p. 64. C'est nous qui soulignons.

<sup>601</sup> Voir Teczja Werbowska, *Hôtel Polski*, op. cit., p. 36 et p. 48 : « C'était un amour interdit. [...] J'étais allemand, son ennemi, et marié ; elle m'était interdite parce que juive ».

<sup>602</sup> Teczja Werbowska, *Prague, hier et toujours*, op. cit., p. 82.

#### 4. 3. 4. Conclusion

Ainsi, toutes ces fictions semblent recouvrir certaines réflexions récurrentes et cachées propres à la romancière Tacia Werboswki. Bien loin de n'assembler que le couple Eros (l'amour)/Thanatos (la guerre) — association classique et conventionnelle —, il semble davantage que l'auteur dégage une perception toute personnelle des conséquences de la guerre. Non seulement cette dernière, qui avait un cadre collectif, mondial et qui cherchait, du côté nazi, à annihiler l'individu juif, n'empêche pas, malgré tout, l'intimité d'un être de se développer ; en outre, son caractère exceptionnel conduit forcément à des situations (affectives entre autres...) exceptionnelles, particulières. Enfin, celles-ci ne peuvent pas, en raison même de ce caractère d'exception, être sans conséquence sur les générations suivantes. La guerre bouleverse intimement, modifie l'intimité, et ce sur plusieurs décennies. Au fond, le couple improbable Lena/Victor qui se formera à la fin de *Prague, hier et toujours* était inscrit bien avant la maturité de Lena. Il s'est construit, de manière inconsciente pour Lena, de façon indirecte pour eux deux, pendant les troubles qu'a connus la moitié du vingtième siècle :

Pourquoi faisait-elle, elle, une enfant, un effort particulier pour plaire à tout le monde, [...] pour leur prouver qu'elle les aimait tous également [...] ? Assumait-elle le rôle de messenger de l'amour, de *go between*, de négociateur, de voyeur, de pacificateur ? [...] Peut-être que tandis qu'il la serrait dans ses bras, elle, sa petite Lena, sa petite femme, Victor fixait Zina dans les yeux. [...] N'était-ce pas ce qu'il voulait faire : embrasser Zina, lui faire l'amour ? Son père était-il aveugle à toutes ces insinuations subtiles, à ces allusions, ces regards pleins de sous-entendus ? Était-ce la fierté de Stanislaw ou son passé de communiste qui l'empêchait de se sentir jaloux [...] ? Ou était-ce le souvenir du carnage d'Espagne et de la terrible Seconde Guerre mondiale qui remettait tout dans une certaine perspective ? Que signifiait une infidélité, une liaison en regard de la vie et de la mort ? [...] Qui avait joué la fausse note dans cet harmonieux trio ? Comme elle comprenait bien, maintenant, les expressions 'être de trop', 'se sentir comme la cinquième roue du char', [...]. Oui, enfant, Lena voulait se retrouver à deux, avec son père, ou avec sa mère. Mais ils

étaient mariés, aussi ne pouvait-elle constituer un couple qu'avec le troisième de ce trio, Victor.<sup>603</sup>

Lena, une fois affranchie de ce rôle de « *go between* », en raison, entre autres, de la disparition de ses parents, peut passer à l'acte avec Victor. Ce passage à l'acte, signe de maturité, de féminité, est avant tout signe de résorption, de résolution, de réconciliation. Un passé, aux pans qui resteront forcément sans réponse, laisse place à un présent plein :

Quand il la pénétra, ce fut presque aussi douloureux que la première fois avec Petr. Et alors la terre trembla vraiment. Elle faisait l'amour avec le combattant d'Espagne, avec le soldat de la Seconde Guerre mondiale, avec l'ancien communiste. [...] Elle faisait l'amour avec l'Histoire. C'était une expérience libératoire, un tribut payé au passé. Il lui semblait qu'elle avait atteint le sommet de l'ultime plaisir, la récompense de toutes ses nuits solitaires.

- Oncle Victor, dit-elle en russe tandis que les larmes coulaient sur les joues, c'est bon de se retrouver chez soi.<sup>604</sup>

L'histoire personnelle, l'Histoire collective, qui jusque-là étaient agglomérées dans le passé, ne sont plus vécues comme des freins, des empêchements.

Comme Lena et Victor, Iréna et Georges (l'ancien mari de Zofia Lass), forment un couple inattendu :

De retour au Canada, au bout de quelques mois, ayant terminé d'écrire, je contactai en Hollande un groupe pour le droit à l'euthanasie. Ils s'étaient intéressés au cas du docteur G. Neuman. Celui-ci avait été condamné à sept ans de prison. Il fut libéré au bout de cinq. L'année suivante, je demandai à Georges de m'épouser. Aujourd'hui nous vivons à Prague, la plus belle ville du monde. Si vous la visitez, vous pouvez me rencontrer. Au cimetière juif. Je suis guide là-bas.<sup>605</sup>

Iréna est enfin sortie de son cimetière intérieur et elle est dorénavant capable de commenter (verbaliser), de guider (orienter, elle qui était si désorientée jusqu'à présent...) dans le cimetière juif de Prague.

---

<sup>603</sup> *Ibid.*, pp. 84-85. C'est nous qui soulignons.

<sup>604</sup> *Ibid.*, pp. 94-95.

<sup>605</sup> Tacia Werbowska, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 69.

Tant que l'Histoire était prisonnière d'une histoire personnelle irrésolue, elle ne pouvait être vécue que comme traumatisme. Quant la perte se meut enfin en gain (amour, écriture), une ouverture sur le monde devient alors possible. Ainsi, Iréna, jusque-là prisonnière de son passé, de sa vengeance, de son intériorité, accepte l'autre : que ce soit Georges ou les visiteurs du cimetière juif. Marc Augé réussit à formuler ce qui est à souhaiter à l'homme obnubilé par son mal, comme l'est le vengeur : « *On peut espérer que cet individu passionné, sourd et aveugle à tout ce qui n'est pas le récit de son malheur, retrouvera ses esprits et sa liberté pour s'impliquer dans d'autres récits, partagés, plus collectifs, unifiés ou à tout le moins entrelacés [...]* »<sup>606</sup>. Ainsi, même si Iréna en tant que guide au cimetière juif reste encore en relation avec les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale, elle s'implique dans l'Histoire, mais non plus dans une optique individuelle fermée, obsédée. Une réconciliation intérieure s'est opérée permettant le recommencement : « *Le travail de deuil sépare définitivement le passé du présent et fait place au futur* »<sup>607</sup>.

#### **4. 4. Le (re)commencement : un futur sous le signe de la réconciliation ou l'oubli du poids du temps passé**

##### **4. 4. 1. Introduction**

Les romans *Le mur entre nous* et *Hôtel Polski* se présentent comme des parcours initiatiques. En effet, d'un présent informe, inconsciemment bloqué par des traumatismes légués par la génération précédente, à un futur tout juste esquissé à la fin de l'histoire (« *Le futur à retrouver n'a pas encore de forme* »)<sup>608</sup>, mais un futur que le lecteur perçoit comme libéré, apaisé, et radicalement autre (rappelons-nous qu'au sujet du recommencement, Marc Augé parle d'« *une inauguration radicale* »), les héroïnes traversent un retour vers le passé rempli de révélations qui sont autant d'épreuves pour ces jeunes femmes. En fin de parcours, dans la période du recommencement, chacun de ces personnages est devenu un « *initié* ».

<sup>606</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 57.

<sup>607</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 649.

<sup>608</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 78.



Cependant, à la différence de Marc Augé (« *quant à l'oubli du passé, nécessaire à tout vrai recommencement [...]* »<sup>609</sup>), nous ne parlerons pas ici de l'oubli du passé, mais plus précisément de l'oubli du poids du temps passé dans les livres de Tecia Werbowski. Ce poids, qui annihile au début des romans toutes réalités présentes et toutes perspectives futures, est lié au malheur, au traumatisme, à l'incompréhension de certains faits et actes, à des oublis inconscients, à des oublis volontaires imposés par l'entourage. La traversée de cet espace-temps (ce qui s'appelle une époque, et ici il est question de celle de la Seconde Guerre mondiale), qui s'est littéralement superposé au quotidien du temps présent, n'est pas neutre puisqu'elle pose la question de la résolution, de la compréhension de ce poids en vue d'un apaisement intérieur difficile à acquérir. Ces enfants de 1939-1945, mis en scène par la romancière sans doute à l'image de son propre vécu, hantés par une histoire qu'ils n'ont pas pleinement vécue, par des images qu'ils n'ont pas, sont d'autant plus minés par la question de la mémoire, et donc par son corollaire négatif l'oubli, puisqu'ils se savent les derniers maillons de la chaîne encore directement liée aux événements. Ainsi, dans les œuvres de Tecia Werbowski, il est question de réguler cette difficulté profondément humaine : éliminer des traumatismes tout en conservant des traces en vue d'un legs « équilibré » pour les générations suivantes. Cependant, le traumatisme est, à sa façon, une mémoire... Gommer les aspérités douloureuses, qui est une libération évidente et bienvenue au niveau individuel (ce qui s'appelle communément « faire le deuil »), crée peut-être, en contre-partie, une dette inaliénable à l'égard du passé, à l'égard des générations futures : alors Iréna écrit et devient guide au cimetière juif. La perte du traumatisme (oubli) se meut en gain (mémoire). En cela, nous préférons parler de l'oubli du poids du temps passé que de l'oubli du temps passé.

Ce temps passé est un poids parce qu'à son origine règne une faute — un acte effectif et/ou un sentiment de culpabilité. Il y a cette kyrielle d'amours interdites auxquelles nous avons fait référence précédemment ; il y a l'usurpation de Zofia Lass ; il y a la dénonciation de Victor ; il y a le sentiment d'être en faute parce que Juif tout simplement (tel est le cas de la mère d'Eva qui a tu à jamais ses origines

---

<sup>609</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 118.

au point que sa fille se vit comme protestante) ; il y a le sentiment d'être fautif parce que d'origine allemande (cette culpabilité se posera entre Eva et Heinrich) ; il y a la culpabilité du survivant (pourquoi moi et pas les autres ?) ; il y a la culpabilité de « n'être que » des enfants de la guerre, c'est-à-dire être à la fois plombés par des traumatismes mais sans être témoins d'images directes (ou si peu...) — ce déséquilibre n'étant pas facilement recevable d'un point de vue personnel ou collectif...

Cet état « être coupable de », chez Tecia Werbowski entre autres, « *situe la culpabilité, autre nom de la faute, parmi les 'situations limites', c'est-à-dire ces déterminations non fortuites de l'existence que nous trouvons toujours déjà là, telles que la mort, la souffrance, le combat* »<sup>610</sup>. Effectivement, il ne consiste pas en une simple transgression d'une règle, d'un tort bénin fait à autrui, etc. Derrière lui, la mort est pesamment omniprésente : que ce soit dans ces couples antagonistes (Joachim tente de sauver Anna au prix de leurs vies), dans la dénonciation de Victor qui ne visait que la liquidation pure et simple de son meilleur ami, dans l'usurpation de Zofia Lass qui a fait d'un livre une fiction alors qu'il était à l'origine l'histoire vraie de son amie juive prisonnière dans le ghetto et qui a depuis disparu, dans le sentiment difficile à porter d'être un survivant parmi tant de disparus, etc. Il n'y a pas pire qu'une culpabilité couplée à la mort. Lier de manière si intrinsèque culpabilité et mort revient à alourdir le poids de la faute, du sentiment de la faute et donc à verser dans la notion du mal : le mal fait délibérément à autrui, le mal ressenti au plus profond de soi. L'enchaînement logique dans la gradation en négatif de cette association difficile faute/mal nous est donné par Paul Ricœur : « *Autre effet de ce couplage entre faute et mal : la référence au mal suggère l'idée d'un excès, d'un trop insupportable. [...] Les maux sont alors des malheurs inqualifiables pour ceux qui les souffrent* »<sup>611</sup>. C'est sur ce point de fracture hautement aigu, l'inqualifiable, que la notion de pardon devient la plus forte, la plus puissante et exceptionnelle car « *C'est en ce point que s'annoncent des notions telles que l'irréparable du côté des effets, de l'imprescriptible du côté de la justice pénale, de l'impardonnable du côté du jugement moral* »<sup>612</sup>. La faute est bien sûr la présupposition existentielle du

---

<sup>610</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 596.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 600 et p. 601.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 602.

pardon ; mais face à l'extrême du mal, le pardon, s'il a lieu, ne peut que rayonner de toute son intensité. Pour Ricœur, et à juste titre, le pardon est le corollaire par excellence de la faute et tous deux appartiennent à un même sentiment de verticalité :

La trajectoire du pardon prend son origine dans la disproportion existant entre les deux pôles de la faute et du pardon. Je parlerai tout au long de cet essai d'une différence d'altitude, d'une disparité verticale, entre la profondeur de la faute et la hauteur du pardon. Cette polarité est constitutive de l'équation du pardon : en bas l'aveu de la faute, en haut l'hymne au pardon. [...] le pardon s'adresse à l'impardonnable ou n'est pas. [...] Le pardon n'est, il ne devrait être ni normal, ni normatif, ni normalisant. Il devrait rester exceptionnel et extraordinaire, à l'épreuve de l'impossible. [...] en vérité, le pardon franchit un intervalle entre le haut et le bas, entre le très haut de l'esprit de pardon et l'abîme de la culpabilité. Cette dissymétrie est constitutive de l'équation du pardon. Elle nous accompagne comme une énigme que l'on n'a jamais fini de sonder.<sup>613</sup>

Dans ce parcours initiatique, qui a pour point de départ une faute « originelle » bloquant toute évolution possible chez cette génération d'héroïnes, la question du pardon va se poser, indubitablement. Mais, elle va se poser d'autant plus crûment, sauvagement pourrions-nous même dire, que la plupart de ces fautes commises ou ressenties n'ont pas fait l'objet de sanctions légales. Même si à juste titre « *Le pardon ne peut se réfugier que dans des gestes incapables de se transformer en institutions* »<sup>614</sup>, la reconnaissance légale, officielle, de la faute (par un procès notamment), peut éventuellement (et surtout pas obligatoirement) conduire sur la voie du pardon : le criminel ayant été reconnu coupable, affligé d'une peine, paye — comme l'on dit communément — pour son crime. Dans cette économie de la faute (la peine est, entre autres, une tentative de « compensation » du dommage causé), la valeur du don sans retour du pardon peut trouver probablement plus « aisément » sa place non pas en se substituant à la peine mais en se greffant sur celle-ci :

Les situations classées globalement sous le signe de l'institution — de l'autre lointain — ont ceci de commun que la faute est placée sous la

---

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 593, p. 605, p. 607, p. 626.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 594.

règle sociale de l'inculpation. Que, dans un cadre institutionnel qui l'organise, quelqu'un accuse quelqu'un selon des règles, il en fait un inculpé. Une connexion qui n'a pas encore été nommée se met en place, la connexion entre le pardon et la punition. L'axiome est celui-ci : dans cette dimension sociale, on ne peut pardonner que là où on peut punir ; et on doit punir là où il y a infraction à des règles communes. La suite des connexions est rigoureuse : là où il y a règle sociale, il y a possibilité d'infraction ; là où il y a infraction, il y a le punissable, la punition visant à restaurer la loi en niant symboliquement et effectivement le tort commis aux dépens d'autrui, la victime. Si le pardon était possible à ce niveau, il consisterait à lever la sanction punitive, à ne pas punir là où on peut et on doit punir. Cela est impossible directement, le pardon créant de l'impunité, qui est une grande injustice. Sous le signe de l'inculpation, le pardon ne peut rencontrer frontalement la faute mais seulement marginalement le coupable. L'impardonnable de droit demeure.<sup>615</sup>

En revanche, lorsque l'impardonnable de droit n'a pas été statué et en l'absence de tentative de rétablissement pénal, le pardon doit être encore plus difficile à prononcer (même si pour Ricœur le pardon s'adresse, dans une relation directe, à l'impardonnable) : en cela, Iréna veut d'abord se faire justice elle-même lorsqu'elle tente de tuer Zofia Lass. À la mort définitive (l'oubli) de sa mère causée par le détournement de son livre, Iréna souhaite spontanément en échange la mort du coupable, à savoir Zofia Lass : « *Et Zofia Lass est une ordure ! Une femme que j'ai détestée et qui a détruit ma vie. Il faut comprendre : je devais me débarrasser d'elle. Il fallait l'éliminer !* »<sup>616</sup>. C'est en cela également que l'écriture de Tecia Werbowski est profondément intime : même si les parcours individuels proposés dans ses fictions ont pour cadre des événements s'étant déroulés sur une échelle collective, la tentative de résolution des traumatismes n'est qu'interne. Le pardon, chez Tecia Werbowski, est bel et bien « *un acte qui est fondamentalement une relation* »<sup>617</sup>, mais une relation qui a lieu de soi à soi,

---

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 608.

<sup>616</sup> Tecia Werbowski, *Le mur entre nous*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>617</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 630.

ou de soi à une unique personne. Aucun autre circuit de régulation de la faute, du traumatisme, de la culpabilité n'entre en vigueur.

Le (re)commencement, qui s'esquisse au final des romans, est l'aboutissement heureux de ce parcours intérieur qui a pour balises deux points forts : « *c'est, d'une part, l'énigme d'une faute qui paralyserait la puissance d'agir de cet 'homme capable' que nous sommes ; et c'est, en réplique, celle de l'éventuelle levée de cette incapacité existentielle, que désigne le terme de pardon* »<sup>618</sup>. Ainsi, dans cette optique du (re)commencement — (re)devenir cet « homme capable » — nous allons d'abord étudier la question de la culpabilité (personnelle, dans la sphère familiale, dans la sphère collective) et de sa levée et résolution (à travers ce geste exceptionnel qu'est le pardon), puis, nous nous attarderons sur la nécessité d'oublier le poids du temps passé.

#### 4. 4. 2. La question de la culpabilité et du pardon

« *Je veux me débarrasser de toute cette anxiété, cette peine, cette culpabilité, ce désastre. L'extraire une fois pour toutes. Le mettre au grand jour, pour l'enterrer aussitôt. Enfin sortir de mon cimetière et recommencer ma vie* »<sup>619</sup>, tel est le vœu ardent qu'exprime Iréna dans ce livre confession. Iréna est cette héroïne qui incarne sans doute le mieux le triple échelonnage de la culpabilité : en effet, chez elle, les trois niveaux (personnel, familial, collectif) sont présents. L'image du cimetière n'est pas anodine : cette protagoniste traîne derrière elle une histoire où la mort règne en maître. Elle est issue d'un peuple déclaré comme coupable, responsable de divers maux, par le régime nazi. Elle porte en elle l'incompréhension de l'existence de la Shoah : un peuple coupable de ne pas avoir montré davantage de résistance (reproche d'une grande facilité, qui ignore différents aspects comme l'incrédulité — comment imaginer les chambres à gaz ? —, mais qui ne cessera d'obséder les descendants...). Iréna a pu être sauvée du ghetto, et donc de la déportation qui a frappé sa mère, par ses parents adoptifs ; elle porte en elle la culpabilité du survivant : par rapport à six millions de disparus, dont sa propre mère, comment ne pas se poser la question lancinante et culpabilisante « pourquoi moi je suis en vie ? »... Le sauvetage d'Iréna bébé a été

---

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 593.

<sup>619</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 53.

conduit par Jacek, jeune homme polonais aimé par la mère de cette dernière. L'enfant a donc été sauvée grâce à un amour coupable :

Mon père naturel faisait de la résistance. Les Allemands l'ont pris et fusillé avec cinq de ses camarades. Un de ses compagnons, un Polonais du nom de Jacek, réussit à contacter ma mère dans le ghetto. Il la convainquit de me faire sortir. Et il m'emmena, cachée sous la bâche d'un camion, à mes parents adoptifs. C'était notre cigogne polonaise, avec son bébé et un sac. Klara, ma mère, devait me rejoindre plus tard. Malgré les supplications de Jacek, elle n'eut jamais le courage d'aller se cacher chez lui en ville. Entre eux naquit un amour impossible. Une passion décrite dans *le Mur entre nous*.<sup>620</sup>

*Le mur entre nous* est bel et bien l'objet qui cristallise toute la complexité de l'histoire d'Iréna : l'acte fautif de Zofia Lass conduira Iréna au meurtre (qui échouera, allégeant plus tard son sentiment de culpabilité...). Même si, sur le moment, l'héroïne ne vit aucun problème de conscience quant à cette élimination physique, le hors-limite qu'elle franchit à ce moment-là ne peut que la hanter dans un temps postérieur.

Comme Iréna, Eva découvre son passé à l'âge adulte. N'ayant pas d'agent fautif extérieur comme Zofia Lass, ce tiers absent ne pouvant jouer le rôle de dérivatif, Eva cristallise tous ses ressentiments et ses peurs sur le personnage de sa mère : « Elle se mit à pleurer. Le voyage, le poids des révélations, des réflexions et des doutes. La confrontation avec un passé ignoré et sans doute renié, le ressentiment envers sa mère parce qu'elle lui avait toujours tout caché, mêlé à de la reconnaissance parce qu'elle avait gardé le silence sur son passé »<sup>621</sup>. Elle ne jette pas l'opprobre sur la relation coupable qu'a entretenue sa mère avec Joachim. En revanche, elle refuse d'accepter la chape de plomb que sa mère avait posée sur son passé : « Comment maman a-t-elle pu dissimuler la vérité, pourquoi a-t-elle gommé un chapitre aussi important de sa vie ? Au moins, Joachim a écrit une lettre à son fils, il lui a avoué son aventure clandestine et lui a même confié sur son lit de mort qu'il avait aimé maman. Elle, au contraire, s'est montrée secrète, cachottière, elle refusait d'admettre ses énigmes, son identité, ses racines »<sup>622</sup>. Ce

---

<sup>620</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>621</sup> Tacia Werbowski, *Hôtel Polski*, op. cit., p. 84.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 76.

silence rend, aux yeux d'Eva, sa mère coupable : à cause de ce mutisme, Eva a été privée de ses véritables origines.

Le parcours d'Eva met en jeu simultanément une histoire individuelle et des références collectives, comme dans la plupart d'ailleurs des œuvres de Tecia Werbowski. Mais, ici, la culpabilité appartenant à la sphère collective se déploie davantage. En effet, dans un premier temps, même si le mutisme de la mère d'Eva repose sur un traumatisme lié à l'Histoire, il demeure, pour Eva, un problème familial : pourquoi sa mère ne lui a-t-elle pas raconté son passé ? Cependant, dans un second temps, bien qu'Eva et Heinrich se sentent attirés l'un par l'autre dès leur première rencontre à Varsovie (« '[...] Elle est si courtoise. Elle a l'air d'avoir une telle santé, et en même temps elle est si délicate. Ses cheveux châtain clair avec un léger reflet roux. Oui, elle ressemble à sa mère, mais elle a des yeux noisettes. »<sup>623</sup> ; « 'Il est très beau et sent très bon. [...] Il a des yeux violets, et une tignasse de gamin' »<sup>624</sup>), et bien qu'ils savent l'un et l'autre que Joachim (le père, Allemand) a tenté de sauver Anna (la mère, Juive), la question de la culpabilité liée au peuple allemand se pose rapidement entre eux de manière agressive et inévitable :

Pendant le deuxième plat, et après quelques verres de vin, Heinrich récita à Eva la description de l'hôtel dans le guide de Varsovie : 'Pendant la guerre, l'hôtel Polski fut le lieu d'une provocation perfide des autorités d'occupation nazies, qui offraient l'émigration aux Juifs clandestins en échange de grosses sommes d'argent'. Heinrich avala un peu de riz et ajouta, d'une voix plus sombre, une phrase qui manifestement le gênait : 'Tous ceux qui se présentèrent pour se faire enregistrer furent envoyés dans les camps d'extermination'.

- Oui, je sais. Maman était du nombre, mais elle a sans doute été sauvée grâce à votre père. C'était un bon allemand, et je suppose que vous aussi, vous êtes un bon allemand.

- Écoutez, mon père n'était là que comme traducteur. Il n'avait aucune idée de ce complot. Vous verrez, vous comprendrez quand vous aurez lu sa lettre.

---

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 69.

- D'accord, je lirai cette lettre. Et vous, vous lirez le livre sur l'hôtel Polski. Nous serons tous deux éclairés.

- Je devine un rien d'ironie.

- Non, non, pas du tout. Vous êtes innocent. Je suis innocente. Votre père n'était au courant de rien. Ses amis, ses pairs ne savaient rien, personne n'était responsable, c'est ça ?<sup>625</sup>

La gêne d'Heinrich et l'agressivité mordante d'Eva trahissent le malaise qui règne dans leur face-à-face. Bien qu'Heinrich sait que son père a tout tenté pour sauver Anna, bien qu'Eva vient à peine de découvrir son identité juive, et bien qu'ils appartiennent tous deux à la deuxième génération en relation avec la Seconde Guerre mondiale (ils n'ont pas pu être acteurs mais seulement éventuellement spectateurs), quelque chose de fracturé, d'indépassable règne malgré tout entre eux. L'hostilité d'Eva à l'égard d'Heinrich va aller en grandissant jusqu'à ce qu'elle aille, seule, visiter l'hôtel Polski. Cette visite, qui sera la seule confrontation matérielle avec un passé évanoui, va faire l'effet d'un électrochoc pour Eva. En effet, à ce moment-là, elle réalise que ce qui lui a été raconté, que ce qui s'est passé a vraiment eu lieu. Pénétrer dans la matérialité de cet endroit est comme une porte d'accès concrète conduisant vers le passé :

En dépit des bombes le squelette de l'hôtel était resté debout. L'escalier de marbre et ce lustre ancien étaient les meilleurs exemples des éléments survivants. Eva commençait à entendre les voix des gens dont elle avait lu les histoire. [...] Et puis au bout du corridor, elle vit qu'il y avait un grenier. Le grenier existait, il existait vraiment ! C'était donc ici que s'étaient cachées cinq personnes, parmi lesquelles Joachim et Anna, chacun se considérant comme le seul rescapé ! Elle tenta de pousser la porte, mais elle était solidement fermée. Cet endroit lui inspirait la même pitié, le même respect qu'elle avait éprouvés sur la tombe de sa mère.<sup>626</sup>

Qu'importe de pouvoir ou non pénétrer dans ce fameux grenier puisqu'Eva a sous les yeux la preuve matérielle de cette pièce qui existe bel et bien. La conscience aiguë du passé que développe la protagoniste à ce moment-là lui permet, comme

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, pp. 73-74. C'est nous qui soulignons.

<sup>626</sup> *Ibid.*, pp. 78-79. C'est nous qui soulignons.



en contre-coup, de réaliser que son ressentiment envers Heinrich se trouve être beaucoup moins concret que le lieu dans lequel elle se trouve. Le deuil commence à se faire (comme l'indique le rapprochement que fait Eva avec ce qu'elle a ressenti sur la tombe de sa mère), le poids du passé s'efface peu à peu, et le présent retrouve progressivement sa réalité et sa place.

Ainsi de retour à l'hôtel Bristol, où ils sont descendus tous deux pour mener à bien leur pèlerinage polonais, Eva va commencer à mener une réflexion sur la question du pardon — question qui va la tarauder de multiples façons :

Heinrich et Eva se retrouvèrent face à face, de meilleure humeur qu'à midi. Eva semblait s'être débarrassée de la couche superficielle de son hostilité, mais elle se rendait compte qu'il restait à régler une affaire inachevée. Ils connaissaient les faits, l'un et l'autre, et peut-être ressentaient-ils la même douleur ; mais ils ne considéraient pas de la même façon les événements de la guerre. Souhaitait-elle qu'il proclame « *mea culpa* », ainsi que l'avait fait Willy Brandt ? Souhaitait-elle qu'il s'agenouille devant le monument du martyr juif ? Non, bien sûr. Après tout, il n'avait pris aucune part à cette folie, il n'en était pas responsable. Elle le regarda comme un homme. Pas comme un Allemand. Elle voyait là un homme d'une cinquantaine d'années, bien bâti, grand et beau, avec des yeux violets, des dents blanches et des lèvres sensuelles. Elle dit :

- Je vous regarde comme un être humain, un homme, *ein Mensch*.<sup>627</sup>

La question du pardon germe d'abord dans l'esprit d'Eva dans la perspective où ce pourrait être à Heinrich de verbaliser sa demande de pardon, d'avouer sa culpabilité. À cette étape, Eva s'achemine pourtant vers une possibilité de pardon émanant de sa part puisqu'elle arrive à dissocier les faits de l'homme (« *Ils connaissaient les faits* », « *Elle le regarda comme un homme* »). S'illustre dans ce roman de Tacia Werbowska une idée majeure que développe plusieurs fois Ricœur à la fin de son essai — idée incarnée dans la juxtaposition de citations suivantes : « *On peut témoigner de la compréhension au criminel, non l'absoudre. La faute est par essence impardonnable non seulement de fait, mais de droit. [...] Tout se*

---

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 81.

joue finalement sur la possibilité de séparer l'agent de son action. [...] La formule de cette parole libératrice, abandonnée à la nudité de son énonciation, serait : *tu vaud mieux que tes actes* »<sup>628</sup>. Ainsi, pour Ricœur, le pardon, par essence, ne peut que toucher, absoudre l'individu coupable, l'acte demeurant définitivement fautif.

Ensuite, commençant peu à peu à comprendre que, s'il y a pardon, il devra émaner d'elle, Eva se présente comme écrasée par cette tâche. Dans l'incapacité totale de pouvoir formuler cette fameuse parole<sup>629</sup>, elle retombe dans la verbalisation agressive : *« J'ai lu des descriptions de toutes ces horreurs du temps de guerre. La bestialité de vos concitoyens. Vous voulez qu'on vous donne une médaille parce que votre père a couché avec ma mère ? Vous voulez que quelqu'un vous donne l'absolution ? »*<sup>630</sup>. Il n'est, à nouveau, plus question d'elle et d'Heinrich mais de « concitoyens » coupables et d'un « quelqu'un » anonyme qui n'endosse pas la responsabilité de la verbalisation du pardon.

Enfin, Eva semble admettre que la question du pardon ne se pose pas directement entre elle-même et Heinrich. Mais en s'excusant de cet harcèlement qu'elle mène auprès d'Heinrich depuis leur rencontre, elle se retrouve dans la position de demander la clémence de ce dernier. En cherchant à apaiser leur relation à tous les deux (qui se retrouveront de manière ultime lors d'un acte amoureux), Eva calme son rapport à sa propre histoire, et peut-être de manière plus générale et globale son rapport à l'Histoire : *« Je suis désolée de cet éclat. Je n'ai personne à qui parler de ces choses à part vous. C'est une colère mal dirigée. Vous êtes bien la dernière personne qui devrait subir mes accusations. Vous êtes le fils de votre père, et votre père était un humain respectable, un Mensch »*<sup>631</sup>.

La question du pardon se pose de manière toujours équivoque dans les romans de Tecia Werbowski. En effet, le pardon, qui trouve sa réalisation complète et effective dans la verbalisation, évacue, chez la romancière, cette étape. Par exemple, dans *Le mur entre nous*, Zofia Lass, atteinte par la maladie d'Alzheimer, est dans l'incapacité physique d'avouer son méfait :

---

<sup>628</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 604, p. 637, p. 642.

<sup>629</sup> *Ibid.*, pp. 619-620 : « Ces dilemmes se greffent sur la mise face à face de deux actes de discours, celui du coupable qui énonce la faute commise, au prix d'un travail terrible de formulation du tort, d'une pénible mise en intrigue, et celui de la victime supposée capable de prononcer la parole libératrice. Celle-ci illustrerait à l'excellence la force d'un acte de discours qui fait ce qu'il dit : 'Je te pardonne' ».

<sup>630</sup> Tecia Werbowski, *Hôtel Polski*, op. cit., p. 84. C'est nous qui soulignons.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 86.

- Pourquoi avez-vous volé le manuscrit de ma mère ? Volé son histoire ? Son amour ! Trompé sa confiance ? Pris sa place et sa gloire ? Comment avez-vous pu ne jamais avouer ? Quel monstre êtes-vous ?

Elle secoue la tête.

- Quel manuscrit ? Quelle bête ?...

Et elle recommence à gribouiller de droite à gauche.<sup>632</sup>

L'accent de cet extrait est bien mis sur l'absence de réciprocité qui caractérise cet échange demeurant entre la demande de pardon et le pardon accordé (« j'accepte ou non ta demande de pardon », « j'accepte ou non ton pardon », dans chacun des cas, le pardon demeure un don sans retour). Cependant, le tragique de cet échange entre Iréna et Zofia Lass réside dans le fait que cette absence de réciprocité est méconnue. Dans l'incapacité d'avouer son méfait (« *La forme spécifique que prend l'attribution à soi de la faute est l'aveu, cet acte de langage par lequel un sujet prend sur soi, assume l'accusation. Cet acte a assurément à voir avec la remémoration dans la mesure où dans celle-ci s'atteste déjà une puissance de liaison créatrice de l'histoire* »<sup>633</sup>), Zofia Lass ne peut donc tout autant implorer le pardon d'Iréna. Cependant, la demande de pardon est-elle la condition *sine qua non* pour que le pardon soit accordé ? Telle est une des questions qu'aborde, dans son essai, Paul Ricœur :

'Nous a-t-on demandé pardon ?' La question présuppose que, si l'agresseur avait demandé pardon, lui pardonner eût été une question recevable. Or cette supposition même s'oppose frontalement à la caractérisation majeure du pardon, son inconditionnalité. S'il y a pardon, avons-nous dit avec Derrida, alors il doit pouvoir être accordé sans condition de demande. Et pourtant nous croyons, d'une croyance pratique, qu'il existe quelque chose comme une corrélation entre le pardon demandé et le pardon accordé. Cette croyance transporte la faute du régime unilatéral de l'inculpation et du châtement dans le régime de l'échange.<sup>634</sup>

---

<sup>632</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 63. C'est nous qui soulignons.

<sup>633</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 597.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 619.

Iréna, de son côté, ne formule, à la connaissance du lecteur, aucun pardon — question qui s’est pourtant posée à elle de manière claire et distincte : « *On nous apprend à contrôler nos émotions et à ne pas réagir. Et même à pardonner. Pourquoi ? Pourquoi accepter un comportement qui n’est pas acceptable ? Aurais-je dû, de son vivant, absoudre Zofia Lass de ses péchés ?...* »<sup>635</sup>. La remarque, « de son vivant », induit-elle qu’Iréna a pardonné à Zofia Lass, une fois que celle-ci fut morte ? Et, à l’instar d’Eva, était-ce à elle de pardonner alors que le forfait a été commis envers sa mère ? En tous cas, le lecteur trouve une Iréna profondément apaisée, après tant de tourments, à la fin du roman. Il semble que la notion de pardon rentre tout de même en ligne de compte, mais cependant, pas de manière frontale, plutôt indirecte... Ce qui a pour conséquence de soulever les questions suivantes, questions que note Paul Ricœur dans son essai sans pourtant parvenir à donner quelques pistes de réponses tant l’énormité de ces interrogations ne peut renvoyer à des considérations globales : « *Peut-on pardonner à celui qui n’avoue pas sa faute ?* », « *Faut-il que celui qui énonce le pardon ait été l’offensé ?* », « *Peut-on pardonner à soi-même ?* »<sup>636</sup>... Telles peuvent être les questions qui surgissent à la lecture de certains romans de Tacia Werbowska.

Le seul aveu clairement formulé, accompagné d’un pardon accordé, se trouve dans *Prague, hier et toujours*. Lena avoue à Victor qu’elle les avait surpris, lui et sa mère, alors qu’elle était enfant, s’embrassant dans un sous-bois. Victor reconnaît alors la passion qu’il a eu pour la mère de Lena — passion qui a séparé les deux meilleurs amis, c’est-à-dire lui-même et le père de Lena :

- Tu es resté à Prague tout ce temps ?
- Ton père avait menacé de me tuer si je retournais en Pologne avec eux. [...] Il me détestait vraiment . Tu ne peux t’imaginer combien ça me fait mal.
- Mais tu as fait du mal à mon père.
- Oui, c’est vrai, tout est de ma faute.

Lena s’approche de Victor et l’embrasse légèrement sur le front.

- Je te pardonne. Je suppose que c’était de la passion.<sup>637</sup>

<sup>635</sup> Tacia Werbowska, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 13.

<sup>636</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, op. cit., p. 620.

<sup>637</sup> Tacia Werbowska, *Prague, hier et toujours*, op. cit., pp. 61-62. C’est nous qui soulignons.

Ainsi, la seule formulation évidente de pardon (ici l'aveu de culpabilité qui appelle le pardon) concerne cet amour interdit. Par la suite, au fil de la lecture, la question du pardon va de nouveau se poser, mais cette fois de manière encore indirecte, lorsque Lena apprend que c'est Victor qui a, un jour, dénoncé son père :

Le sujet de la dénonciation est évité, il se fait inexistant, oublié, pardonné peut-être... Victor sait qu'elle sait. Cette punition n'est-elle pas suffisante ? 'De quel droit jugerais-je ?' se dit Lena. C'est de la passion, de la jalousie, une jalousie aveugle qui lui a fait faire cela, rationalise-t-elle. Victor ne se sent plus paralysé de peur à l'idée de la réaction de Lena. [...] 'Elle m'a pardonné, elle a compris' se dit-il.<sup>638</sup>

Rien n'est clairement dit mais il semble bien que le pardon ait trouvé sa place dans cette relation. Si Lena peut faire l'amour avec Victor, comme Eva avec Heinrich, il se peut que, quelque part, un pardon ait été accordé car « *L'amour, précisément. Le pardon est de la même famille* »<sup>639</sup>.

Le pardon a ceci de particulier : il n'hypothèque pas l'avenir, à la différence de la culpabilité, ce qui permet aux héroïnes de percevoir un futur possible qui leur était jusque-là refusé. Face à cette perspective heureuse qui se dessine devant elles, ces héroïnes se trouvent confrontées à la nécessité d'oublier la part obsédante du passé.

#### 4. 4. 3. La nécessité d'oublier la part obsédante du passé

Aux protagonistes de Tecia Werbowski se pose, de manière douloureuse, un paradoxe complexe : se délier d'un sentiment de dette envers le passé (accepter de perdre un lien obsédant qui restait, malgré tout, une relation privilégiée avec des êtres chers perdus — sentiment de double perte difficile à accepter) pour être tout simplement heureux (bonheur culpabilisant parce que ne faisant partie ni de l'histoire familiale ni de la grande Histoire). Ainsi, quelle que soit l'alternative qui se pose (laisser passer le passé ; envisager le futur sous l'angle du bonheur), un sentiment de culpabilité surgit, difficile à dépasser et à résoudre : « Elle avait

---

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 92. C'est nous qui soulignons.

<sup>639</sup> Paul Ricœur, *la mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 605.

envie d'oublier, de fuir les images effroyables du passé, de se sentir vivante sans se croire coupable ni hostile »<sup>640</sup>.

L'énormité de la Shoah rend d'autant plus pénible et ambiguë cette volonté de s'extraire du passé. Ce souhait de déliement n'est pas anodin tant l'endettement à un tel événement peut être vécu comme conséquent. Quel choix de vie apposer en réponse à cette insolubilité léguée par cette période du XX<sup>e</sup> siècle : une meurtrissure perpétuelle ; une tentative de compréhension et/ou de (re)connaissance par une démarche intellectuelle, artistique (Régine Robin, Teca Werbowski) ; une indifférence feinte ou réelle ? Tout cela à la fois ? Comment réussir à prononcer à l'instar d'Eva, comme un gage de libération, « *j'en ai assez de la douleur de l'Holocauste* »<sup>641</sup>, sans que cette phrase soit prise en tant que bravade égoïste, irrespectueuse par rapport à un devoir de mémoire ? Il est à noter que cette remarque formulée par Eva est une constatation complètement individuelle et qu'elle ne s'érige pas en démarche collective à suivre. Elle émane d'un sentiment de fatigue, d'épuisement qui fait suite à l'obsession passéiste vécue jusque-là, et elle révèle, une fois de plus, la difficulté qu'il y a à vivre et à porter, à supporter cette mémoire si particulière. S'esquisse par-delà cette verbalisation d'un trop-plein une question tragique, qui surgit au bout de l'angoisse la plus extrême : comment rester perpétuellement fidèle à une mémoire si morbide, si pleine d'absences, si violente, si incommensurable — notamment lorsque l'on « n'est plus que simple » descendant ?

C'est surtout dans le roman *Hôtel Polski*, où Eva et Heinrich sont les symboles d'une seconde génération qui se débat dans des affres mémoriels (doit-on se souvenir ? si oui, de quoi ? est-il possible, normal, souhaitable d'oublier ? doit-on rester fidèle au passé ? si oui, jusqu'à quel point ? y'a-t-il un juste milieu possible entre l'obsession et l'oubli volontaire ? etc.), que s'expriment, pour la première fois chez la romancière, deux des mémoires concernées par la Seconde Guerre, et pas des moindres — à savoir l'une juive, l'autre allemande. Mémoires antagonistes d'abord mises en confrontation (l'une victime, l'autre bourreau), mais aussi mémoires semblables ensuite mises en relation (deux mémoires souffrantes). Il revient à Heinrich, descendant allemand d'un parent non-coupable, de plaider en faveur d'un allègement de l'obsession envers le passé :

---

<sup>640</sup> Teca Werbowska, *Hôtel Polski*, op. cit., p. 80. C'est nous qui soulignons.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 75.

Tout le monde accuse les Allemands, disait-il, nous en avons assez, nous souhaitons oublier. Nous aussi, nous avons souffert, vous savez. Nous payons encore pour les péchés de nos pères. Remettons les choses en perspective, mon père a sauvé votre mère. Le passé ne me concerne en rien, comprenez-moi ! L'obsession du passé peut empoisonner l'avenir. Je ne voulais pas vous bouleverser, tout ça s'est passé malgré moi, ça devait arriver. C'est mon père... Il désirait que je rende sa bague à votre mère. Je regrette terriblement. Mais pourquoi dois-je m'excuser ? C'est dur pour moi aussi, vous savez, vous n'avez pas le monopole de la douleur. Moi aussi, j'ai mal.<sup>642</sup>

Heinrich est pris dans des contradictions. Il souhaite un oubli qui n'est pas possible ; il exprime un sentiment d'individu non concerné par des événements qu'il considère comme relevant à la fois de la fatalité ainsi que de l'obsession et qu'il regrette pourtant « terriblement ». Ce regret associé à cet adjectif, qui bien qu'ici est traduit de l'anglais, trahit un sentiment très fort, *quasi* proche du pardon ; ils suggèrent donc une implication, ou tout du moins une impression d'implication, évidente. La seule évidence claire qu'exprime ce héros consiste en la constatation suivante : « *L'obsession du passé peut empoisonner l'avenir* ».

Cet enchevêtrement dans des contradictions tente en réalité de faire émerger une tentative de positionnement dans le legs mémoriel : continuer d'y être fidèle, continuer de s'y reconnaître tout en s'autorisant à vivre ; s'émanciper des douleurs léguées ; et surtout, raconter. Car, ce qui émerge de tous ces romans est une parole liée au niveau de la première génération (un livre dépossédé, une mère muette, des notes personnelles restées secrètes jusque-là) qui se délie au niveau de la seconde génération (écrire un livre, faire des recherches documentaires, rencontrer d'autres descendants de l'événement...). L'équilibre dans la mémoire est atteint : en échange de l'évacuation du poids du passé, une parole instaurée/restaurée se met en place. L'Histoire n'est plus bloquée dans un passé inconnu, en apparence inatteignable ; elle est réintégrée dans le cours de la vie, peut-être au prix d'une banalisation libératrice. La reprise du cours de la vie se symbolise, dans nombre des romans de Tacia Werbowksi, par une sorte de *happy end* qui met en scène des amours à la fois naissants et réparateurs d'un déséquilibre passé. Il en va ainsi

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, pp. 84-85. C'est nous qui soulignons.

pour Iréna et Georges (ancien mari de Zofia Lass) ; Lena et Victor (l'ancien amant de sa mère) ; Eva et Heinrich : « *Ils se tenaient étroitement enlacés, formant un cercle parfait. Ils étaient couchés dans les bras l'un de l'autre : Anna et Joachim, Eva et Heinrich* »<sup>643</sup>. La boucle est bouclée.

#### 4. 4. 4. Conclusion

Mémoire empêchée, mémoire manipulée, mémoire commandée, autant de figures du souvenir difficile, mais non impossible. Le prix à payer a été la conjonction entre travail de mémoire et travail de deuil. Mais je crois que dans certaines circonstances favorables, telles que l'autorisation donnée par un autre de se souvenir, ou mieux, l'aide apportée par autrui au partage du souvenir, le rappel peut être dit réussi et le deuil être retenu sur la pente de la mélancolie, cette complaisance à la tristesse. S'il en était ainsi, la mémoire heureuse se ferait mémoire apaisée.<sup>644</sup>

Telle est la trajectoire du souvenir mise en scène par Tacia Werbowski dans certaines de ses fictions, notamment comme celles du *Mur entre nous* et de *Hôtel Polski*. Le souvenir au début est latent, bloqué, seulement inconsciemment pressenti ; puis, il est dit, révélé mais il se rattache à de la souffrance, à des événements inachevés, irrésolus, laissés en suspens, des événements « décalés » qui ne sont pas rentrés dans le cours du temps. Il s'agit pour les personnages de remonter ce cours du temps, aidés éventuellement par un autre (comme c'est le cas d'Eva dont la route croise celle d'Heinrich), cours du temps parsemé d'épreuves douloureuses à vivre, afin de trouver et de délier le nœud traumatique — l'identifier pour arriver à s'identifier enfin (pour Iréna et Eva (re)connaître leur origine juive). Ce travail de mémoire — si proche du travail effectué en psychanalyse — consiste à partir à la rencontre de morts proches (de manière récurrente, il s'agit de la figure de la mère — mère totalement inconnue pour Iréna, mère secrète pour Eva<sup>645</sup>). Cette rencontre douloureuse à plus d'un titre

---

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>644</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 645.

<sup>645</sup> Dans l'entretien avec Stéphane Lépine, Tacia Werbowski confie : « Les fondements de notre histoire personnelle nous sont souvent inconnus et nous devons passer par cette inconnue pour parvenir à nous trouver une identité propre ».



(découvrir un être cher alors qu'il a disparu provoque un sentiment de « trop tard », d'un temps écoulé irrécupérable ; se résigner à accepter qu'il est impossible de vivre continuellement dans un passé qui ronge complètement le présent et donc avoir le sentiment de perdre à nouveau l'être cher ...) est aussi réparatrice : quelque chose de plus prend existence. Mais cette existence ne doit pas devenir plus vivante que la vie présente : elle doit en faire partie mais non la supplanter. Ainsi un travail de deuil s'effectue, nécessaire à la (sur)vie des héroïnes (« *Si je ne réagissais pas, cette fois j'allais m'emmurer définitivement dans la solitude et le silence. C'est ainsi que j'ai commencé à écrire.* »<sup>646</sup>) :

L'histoire, dirons-nous alors, a la charge des morts de jadis dont nous sommes les héritiers. L'opération historique tout entière peut alors être tenue pour un acte de sépulture. Non point un lieu, un cimetière, simple dépôt d'ossements, mais un acte renouvelé de mise au tombeau. Cette sépulture scripturaire prolonge au plan de l'histoire le travail de mémoire et le travail de deuil. Le travail de deuil sépare définitivement le passé du présent et fait place au futur.<sup>647</sup>

Sans doute le travail scripturaire d'Iréna est à l'image de celui de Tecia Werbowski : irréparables, les blessures, les traumatismes de l'enfance, de l'histoire personnelle, de l'Histoire, sont un des moteurs de la création. Création qui se nourrit du passé pour faire naître un monde nouveau, recomposé, infini (à la différence du passé)... L'écriture de Tecia Werbowski opte délibérément pour le choix de la mémoire sinon heureuse, du moins apaisée, réconciliée, libérée. En effet, à un moment de l'histoire romanesque, les héroïnes comprennent qu'elles sont face à un choix : soit rester dans la nostalgie, le ressassement, la mélancolie soit vivre dans un bonheur qui se conjugue au présent. L'Histoire reste douloureuse mais le rapport des personnages à cette dernière a radicalement changé : l'obsession a fait place à la libération. Et cette dernière est nécessaire « *pour mieux vivre le présent parce que [auparavant] il y a quelque chose comme le passé vivant qui nous empêche de voir l'avenir* »<sup>648</sup>. Or, ce passé ne peut rester

---

<sup>646</sup> Tecia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., p. 67.

<sup>647</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 649.

<sup>648</sup> Tecia Werbowski, entretien avec Stéphane Lépine, op. cit. C'est nous qui soulignons.

vivant car il empêcherait « le sentiment miraculeux de la continuité »<sup>649</sup> de s'opérer chez le personnage.

Même si l'évolution dans le temps de l'individu est chronologiquement rectiligne, le rapport au temps de ce dernier est beaucoup plus complexe, plus mouvant ; il est fait d'allers et retours, à l'instar de ce que met en scène Tecia Werbowski. Ainsi, même si les souvenirs sont les garants d'un héritage, même s'ils nous ancrent dans la certitude de notre continuité, de notre identité — en effet, ils sont les traces d'un avant (passé) qui se distinguent ainsi d'un pendant (présent) et d'un après (futur)<sup>650</sup> —, ils sont également des éléments modificateurs de notre identité dans leur (re)surgissement. Dans le cas des romans de Tecia Werbowski, ils obligent à un travail profond de décomposition puis de recomposition de l'être : « *Ce qui est difficile à penser, derrière la figure du retour, c'est la continuité. Les discontinuités de la durée vécue interdisent en général de retrouver intégralement ce que l'on avait quitté, de reprendre les choses où on les avait laissées, de se retrouver soi-même inchangé* »<sup>651</sup>. C'est en cela qu'il a été question dans cette partie de la notion de (re)commencement : comme le spécifie bien Marc Augé dans la définition de ce terme, celui-ci ne contient pas la notion de répétition. Il est bien question d'une même vie qui peut connaître un, voire plusieurs, commencements : « *Ce qui s'efface ou s'oublie alors, dans l'instant où surgit une nouvelle conscience du temps, c'est simultanément celui que l'initié n'est plus et celui qu'il n'est pas encore, le même et l'autre en lui* »<sup>652</sup>.

Le sentiment intérieur de continuité s' imagine, se construit. Et difficilement, comme le montre la romancière. Ainsi, malgré le bouleversement chronologique, affectif, provoqué par la déflagration du souvenir, après la brisure historique, un sentiment « miraculeux » de continuité reprend sa place à la fin des romans de Tecia Werbowski : le cours du temps reprend un écoulement habituel, à savoir la mémoire du passé, l'attention au présent, l'attente du futur ; avec ces amours naissantes, la vie continue, reprend ses droits, comme nous pourrions le dire banalement. Jusqu'à la prochaine fois... jusqu'au prochain roman aurions-nous

---

<sup>649</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 102.

<sup>650</sup> Voir *ibid.*, p. 20 et p. 75 : « L'inscription dans le temps caractérise l'individu, de la naissance à la mort », « Aucune dimension du temps ne peut se penser en faisant abstraction des autres ».

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 78.

envie de dire. Pour l'heure, le lecteur, à l'unisson avec Marc Augé et à la fin de son parcours livresque, semble penser : « *Nous sommes tous sensibles à la splendeur des commencements* »<sup>653</sup>.

#### **4. 5. Conclusion**

Les trois phases (à savoir le suspens, le retour et le (re)commencement) énoncées par Marc Augé et que nous avons utilisées en tant que grille de lecture pour détailler les œuvres de notre romancière Tecia Werbowski, posent, au fond, la question de la véritable fin de la guerre. En effet, le suspens(e) met en scène des protagonistes incapables de vivre le temps présent dans toute son intensité en raison d'un blocage inconscient qui se révèle avoir pour source traumatique le passé de la Seconde Guerre mondiale. Le retour vers le passé, déclenché par une révélation, absorbe, happe littéralement le ou les personnages : une déflagration du souvenir a lieu, ou plus précisément une déflagration du souvenir s'opère mais sans image. En effet, Iréna, Eva, Heinrich, tous enfants de la période de la Seconde Guerre mondiale, retournent dans le passé de leurs parents qui jusque-là était tenu secret, tu, écarté mais sans avoir, de leur côté, une multitude de souvenirs à rattacher à l'évènement. Il s'agit alors d'une recherche du temps perdu, recherche qui draine avec elle une kyrielle de questions : est-on dans l'obligation de se souvenir ? qu'apporte le souvenir ? n'est-il que délivrance ? jusqu'à quel point le passé des proches ascendants constitue-t-il notre propre passé ? le rapport au passé constitue-t-il une fidélité inviolable ? etc. La période de (re)commencement se résout à apparaître lorsque quelques réponses à ces questions ont été émises. Mais elle est, avant tout, une période, à la différence du suspens, qui intègre dorénavant un passé éclairé, un passé comportant des images que se sont fabriquées les personnages lors de leur quête. Il ne s'agit pas de souvenirs originaux, mais il n'est plus question non plus de vides, d'absences. Cependant, la présence, l'existence, la nouveauté de ces images a dû se muer en antériorité afin de ne pas envahir le temps présent d'une intensité empêchant le travail de deuil. Le commencement est donc à la fois une réponse à des questions, il est une période qui contient dorénavant une connaissance du passé, enfin, il est une suite rendue possible par la résolution intérieure du traumatisme : « [...] car

---

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 114.

si l'initiation est vécue par les initiés comme une naissance, elle devient au fil du temps le garant du retour et des souvenirs »<sup>654</sup>. Il n'est plus nécessaire de ne vivre que dans le retour ; celui-ci se meut en souvenir et reprend sa place dans une chronologie logique.

Ainsi, ces trois phases sont bel et bien en relation, dans les œuvres de Teczia Werbowska, avec la Pologne de 1939-1945 alors que les héros appartiennent à la seconde génération de l'événement. Aussi bien la femme que la romancière réfléchit à cette question de la véritable fin de la guerre. Dans *Hôtel Polski*, le lecteur découvre la phrase suivante, sorte de pensée qui plane au-dessus d'Eva et Heinrich réunis par le bref passé commun qu'ont vécu Anna et Joachim : « 'La vraie fin de la Grande Guerre'. Ou peut-être ne serait-elle jamais finie »<sup>655</sup>.

Dans son entrevue avec Stéphane Lépine, Teczia Werbowska, dont la plupart des intrigues sont des retours vers le passé, confie : « Car même si on n'est pas conscient de notre héritage, cela nous hante quelque part, c'est inscrit en nous, cinquante, soixante ans plus tard »<sup>656</sup>. Alors que le monde qui entourait l'événement a disparu — qu'il s'agisse de l'univers proche environnant l'individu ou de la configuration géopolitique prise dans une vue plus large —, il subsiste des traces profondes qui lui sont pourtant propres : quand finit réellement la guerre ? Iréna, Eva, Heinrich, et même Lena, et surtout Teczia sont des blessés du siècle alors que déjà un nouveau siècle est paru.

Cette période de la Seconde Guerre mondiale, qui a durement touché la Pologne, reste à jamais pour la plupart des personnes qui se vivent enfants de cette terre, même pour les émigrés, un temps particulier, à part, en suspens. Ce temps suspendu est très bien retranscrit par Teczia Werbowska lorsqu'elle met en scène dans certains de ses romans un présent en attente de vie, un passé en attente de résolution, un futur en attente de possibles. Derrière toutes ces attentes, plane quelque chose qui se vit profondément comme irrésolu (de manière éthique, affective...), toujours là.

Il peut paraître alors contradictoire d'avoir focalisé notre axe de travail sur ce fil d'Ariane de l'oubli alors que profondément la mémoire semble être l'enjeu littéraire de notre romancière. Seulement, « la définition de l'oubli comme perte

---

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>655</sup> Teczia Werbowska, *Hôtel Polski*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>656</sup> Teczia Werbowska, entretien avec Stéphane Lépine, *op. cit.*

*du souvenir prend un autre sens dès qu'on le perçoit comme une composante de la mémoire elle-même* »<sup>657</sup>. Et c'est de ceci dont il est profondément question dans l'univers de Tacia Werbowski. Nous parlons de fil d'Ariane, image paradoxale appliquée à l'oubli, car les héroïnes remontent le cours du temps grâce ou à cause d'une succession d'« oublis » : qu'il s'agisse d'une mémoire cachée, d'un secret (les origines juives d'Iréna et Eva), d'une imposture (le détournement littéraire de Zofia Lass), de la maladie d'Alzheimer (qui frappe cette même Zofia Lass), de souvenirs qui n'existent pas, absents, etc. C'est tout cela qui va venir constituer, qui va venir provoquer la mémoire, jusque-là pratiquement vide, des personnages. Ce sont les modalités de l'oubli, les mises en scène et les mises en œuvre qui viennent configurer le parcours dans le passé de ces derniers. Le but ultime n'est pas l'oubli, bien que la mémoire réconciliée repose sur le choix volontaire de l'oubli du poids du trauma, mais bien la conscience de l'existence d'un certain passé. Ce que semble illustrer Tacia Werbowski est que l'individu, d'autant plus le descendant de l'événement traumatique, est tout à la fois le mélange délicat et difficile, le fruit amer de la mémoire et de l'oubli, d'un travail de composition et de recomposition (ici peut être évidemment faite une référence à la composition littéraire...). Et cette conscience du travail de composition et de recomposition conduit à une transformation profondément interne et intime.

Cette intimité<sup>658</sup>, que met en avant et qu'explore Tacia Werbowski (voir également notre introduction), est sans doute le cœur même de l'œuvre de cette romancière. En effet, il est question des répercussions de la guerre au plus profond de soi, aussi bien à la première qu'à la seconde génération de l'événement. Il est question d'un cheminement à l'intérieur de soi, sans barrière ni frontière comme le montre l'exemple d'un amour impossible entre une Juive et un Allemand, ou comme l'illustre le souhait de vengeance d'Iréna qui la conduira jusqu'au meurtre : « *Combien d'expériences peut-on connaître, combien peut-on en*

---

<sup>657</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, op. cit., p. 21.

<sup>658</sup> Il est intéressant de faire apparaître en note ici que Bruno Bettelheim, survivant d'un camp de concentration, s'intéresse dans son recueil de textes publiés sous le titre de *Survivre*, d'abord à « La schizophrénie en tant que réaction à des situations extrêmes » (chapitre 7 de la première partie), puis à « Quelques remarques sur l'intimité » (avant-dernier article de la quatrième partie) — deux thématiques, la schizophrénie et l'intimité, que nous avons étudiées dans l'œuvre de Tacia Werbowski.

*apprendre sur soi-même, sur le monde et le mystère de l'âme humaine ? »*<sup>659</sup>. Des plus paradoxaux aux plus violents, les sentiments semblent se poser, avec force et conviction, si ce n'est en réponse, du moins en écho, à un régime totalitaire qui a mis tout en œuvre pour les anéantir. Dans son roman *L'Oblomova* que Tecia Werbowski considère comme le plus autobiographique — c'est ce qu'elle confie à Stéphane Lépine lors de leur entretien et c'est en cela qu'elle justifie son choix de l'avoir écrit dans sa langue maternelle à savoir le Polonais —, il semble que la narratrice poursuive le but suivant : « *De retrouver en moi un peu de ma propre humanité* »<sup>660</sup>. Vœu qu'elle exprime auparavant, sous une forme à peine différente en anglais, « *to try to restore my faith in humanity* ». Quelle que soit la langue, quels que soient ses mots, Tecia Werbowski se veut à la recherche de l'humanité la plus vivante et la plus digne.

---

<sup>659</sup> Tecia Werbowski, *Hôtel Polski*, op. cit., p. 90.

<sup>660</sup> Tecia Werbowski, *L'Oblomova*, op. cit., p. 46.

## 5. RÉGINE ROBIN OU L'ESTHÉTIQUE DE L'ABSENCE COMME TENTATIVE DE REPRÉSENTATION DE LA SHOAH

### 5. 1. Introduction : la question de la représentation de la Shoah chez Régine Robin — « L'invisible n'est pas la négation du visible : il est en lui, il le hante, il est son horizon et son commencement »<sup>661</sup>

Aujourd'hui, pour Régine Robin, cela ne fait pas de doute : « *Toute mon œuvre est sortie de la guerre, du fait d'avoir été marquée comme juive par le nazisme et par Vichy* »<sup>662</sup>. De sa thèse de Doctorat (qui pourtant concernait *La société française en 1789 : Semur-en-Auxois*<sup>663</sup>) à ses traductions, en passant par ses productions critiques ou littéraires, Régine Robin a poursuivi sa « *quête identitaire dans l'érudition* »<sup>664</sup> avec pour thème incessant l'histoire — que ce soit l'histoire abordée sous un angle collectif ou bien strictement personnel.

Cette obsession de la quête historique a fini par déboucher sur la volonté de se réapproprier sa culture juive. Cela s'est fait tardivement, à l'âge mûr. En effet, Régine Robin a écrit sa première fiction construite autour de ses origines juives à l'âge de 40 ans<sup>665</sup> — il s'agit du *Cheval blanc de Lénine* ou *l'Histoire autre* publié en 1979.

Cette plongée tardive dans son histoire personnelle, familiale, collective trouve plusieurs explications. Tout d'abord, c'est lorsque ses parents meurent que s'impose à elle « *la tâche [de] parler de ma famille, faire connaître le légendaire et du petit peuple des ouvriers et des artisans juifs communistes de Belleville, de la génération des immigrés de Pologne, faire connaître la culture juive et la culture yiddish, traduire les grands textes de cette littérature. Une mission, voire un apostolat.* »<sup>666</sup> En effet, ces morts la hissent au premier rang du souvenir ; elle

---

<sup>661</sup> Régine Robin, *Berlin chantiers. Essais sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001, p. 360.

<sup>662</sup> Régine Robin, « Vous ! Vous êtes quoi au juste ? Méditations autobiographiques autour de la judéité », *Méditations autobiographiques autour de la judéité*, Études Françaises, « Écriture et judéité au Québec », Les Presses de l'Université de Montréal, volume 37, n°3, 2001, p. 117.

<sup>663</sup> Régine Robin, *La Société française en 1789 : Semur-en-Auxois*, Paris, Plon, 1970. Il est à noter que Perec s'est également inscrit à partir de 1955 en histoire à la Sorbonne.

<sup>664</sup> Régine Robin, entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 241.

<sup>665</sup> Il est à noter que Perec a approximativement le même âge quand il publie en 1975 ce livre aux étranges accents autobiographiques, *W ou le souvenir d'enfance*.

<sup>666</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Les Éditions du Préambule, 1988, p. 39. C'est nous qui soulignons.

devient alors la dernière récipiendaire et le nouveau transmetteur d'un monde qui fraye avec la disparition.

Nous sommes en 1980 quand Régine Robin écrit sa première fiction touchant à la Shoah — période où les enfants de la guerre atteignent l'âge de la maturité et tentent de reconstituer (et non pas de constituer), de comprendre (et non pas de transmettre), de libérer (et non pas d'étouffer) leurs souvenirs. Lorsque notre romancière parle de ses années de lycée, elle évoque le tabou qui frappe son identité de juive (« *Je ne me voyais pas au lycée Fénélon devant cet aréopage de demoiselles bien, dire que j'étais juive polonaise. Le Tabou absolu.* »<sup>667</sup>). Car, bien qu'il y ait eu des témoignages dès le sortir de la guerre, très vite, la mémoire ayant trait à cette période a été gelée : il était nécessaire de reconstruire à tout prix et le refoulement des souvenirs a été un des éléments de cette reconstruction. Il a fallu attendre le début des années 70, avec en arrière-fond mai 68 et notamment la mise à mal de cette haute figure de la résistance, d'une France combative, soit Charles de Gaulle, pour qu'un discours sur une France meurtrie, collaboratrice, émerge. Alors que nous sommes aujourd'hui dans ce que Philippe Mesnard nomme une centralité du discours et de la représentation de la Shoah<sup>668</sup>, Régine Robin, tout comme George Perec dont l'œuvre va servir ultérieurement à éclaircir celle de notre auteur, il y a plus de 20 ans de cela, étaient dans les débuts de l'expression du refoulé de notre histoire. « *Le Tabou absolu* » qu'évoque Régine

---

<sup>667</sup> Régine Robin, *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, Montréal, XYZ, 1995, p. 116.

<sup>668</sup> Philippe Mesnard, *Conscience de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Kimé, 2000. Voir également l'interview de Philippe Mesnard par Daniel Conrod, « Représenter l'irreprésentable », *Télérama* n° 2661, 10 janvier 2001, p. 11 : « La mémoire de la Shoah est entrée, en tant que telle, dans l'espace public. Elle ne relève plus exclusivement de l'Histoire. C'est pourquoi, elle concerne, à des titres divers, photographes, politiques, artistes, journalistes... C'est une mémoire *commune*. En prenant cette place centrale, elle est devenue un point d'articulation et de frottement avec d'autres mémoires, celle de la Résistance par exemple, qui a longtemps occulté l'importance du crime raciste et de l'entreprise de nettoyage social mis en place par les nazis. En effet, immédiatement après la guerre, et sur une longue période, la figure de l'héroïsme est la valeur sociale dominante. Les rescapés sont mal considérés, y compris en Israël, où sont exaltés les résistants plutôt que ceux qui allaient à l'abattoir 'comme des moutons'. [À quel moment la mémoire de la Shoah apparaît-elle dans l'espace public ?] Dans les années 70, avec l'émergence en Occident de la figure de la victime civile. Ceux qui n'ont pas 'fait l'histoire' prennent davantage d'importance, alors que dans le rapport strictement historique au passé, ce sont les résistants, les héros, ceux qui tenaient les armes, qui avaient le premier rôle... Amorcé à la fin de la guerre du Vietnam, ce changement coïncide avec la montée en puissance du mouvement humanitaire. [...] La chute du mur de Berlin marquera l'aboutissement de ce processus. En bousculant les repères politiques, en déplaçant le sens de l'Histoire, elle libère la demande de reconnaissance et de réparation des victimes. [...] Parallèlement, les discours de repentance deviennent quasiment un nouveau code du discours politique. Cette problématique de la repentance aurait-elle été seulement compréhensible pour un de Gaulle ? D'évidence, non ! On a changé d'époque ».



Robin jouait à plusieurs niveaux : collectif comme nous venons de le voir, familial mais également individuel. D'avoir eu son identité fixée à ce point par autrui, et qui plus est dans la détestation et la destruction, provoque un rejet de sa propre identité profonde :

Cependant, au fond de moi-même, je voulais être plus Française que les Français. Je portais un nom à rallonge imprononçable (Rivka Ajzersztejn) que je traînais comme une pierre. Je n'étais pas bien dans ma peau. Je ne voyais rien de positif dans le judaïsme. Le peuple juif avait été persécuté durant la guerre. Pour moi, à ce moment-là, la judéité c'était le port de l'étoile juive, le marquage, la persécution. Ce n'était pas très attirant... Ce n'est que relativement tard, à la mort de mes parents, que j'ai compris l'importance d'assumer cette [...] appartenance. À la mort de ma mère, j'ai hérité de ses livres en yiddish. J'ai alors éprouvé un sentiment d'urgence. J'étais détentrice d'une langue en perdition.<sup>669</sup>

Mais le sentiment d'urgence dont parle ici Régine Robin renvoie obligatoirement à la notion de transmission : que, quoi, comment transmettre ? « *Que faire de cet héritage de la Shoah sans tomber dans le piège des discours de la commémoration ? [...] D'un côté comment éviter les mémoires mortifères — celle qui entretiennent la haine et la vengeance — et de l'autre, comment éviter l'amnésie ? Autrement dit, quel type de mémoire hors du ressassement ?* »<sup>670</sup> se demande Régine Robin. Comment arriver à transmettre hors d'un discours officiel un parcours personnel né de la douleur sans trop l'ostraciser au point justement de le rendre incommunicable ? Où trouver la juste mémoire ? Mais, par essence, cette juste mémoire existe-t-elle, peut-elle exister ?

Cette notion de transmission soulève à son tour celle de la survivance. L'acception de sa propre survivance n'est pas chose facile, aisée ; elle comporte une part de bonheur (« je suis en vie »), de culpabilité (« pourquoi moi et pas les autres »), de deuils possibles ou impossibles (« je suis le seul »)... Est-ce ce mélange de sentiments profondément contradictoires (en amont, la mort ; en aval, la vie) qui fit écrire à Georges Perec dans une lettre adressée à son ami Jacques Lederer en 1958 cette terrible phrase « *Il valait mieux en fait crever à Auschwitz qu'en*

---

<sup>669</sup> Régine Robin, entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels*, op. cit., p. 241.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 243-244.

revenir »<sup>671</sup>. Pouvoir transmettre souligne, dans une étrange évidence, que l'on a de facto survécu :

Il n'est pas évident d'écrire sa survivance. Depuis 1945, je sais que nous sommes des survivants. Ma mère parlait de l'an I de la survivance, elle mettait en œuvre un étrange calendrier [...]. Aujourd'hui, je suis en l'an 55 de la survivance. Il est temps de poser la question : qu'as-tu fait de ta survie ? Qu'en ai-je fait dans l'écriture ? J'ai d'abord essayé de l'investir ailleurs que dans le récit, objet peut-être trop exposé, trop immédiat. J'ai investi le discours savant au sol plus stable, l'histoire, la sociologie. Très vite, cependant, j'ai éprouvé le besoin d'autre chose, la nécessité d'écrire autrement.

Un passé en attente de texte m'attendait.<sup>672</sup>

Mais la survivance ne suffit pas à elle-même d'être une justification de la transmission. D'autant plus pour la génération de Perec et de Robin pourrait-on dire. Car l'un et l'autre, bien qu'enfants de la guerre, constituent la première génération confrontée à la transmission des faits sans les avoir pourtant directement connus. En raison de leur jeune âge à l'époque, leurs souvenirs sont flous, peu nombreux et leur parole est déjà la transmission de la transmission du témoignage :

Je suis, en effet, d'une génération qui a connu la Seconde Guerre mondiale. Ce n'est pas, chez moi, une mémoire transmise, mais des souvenirs. Certes, ces souvenirs sont discontinus, fragmentés, flous, kaléidoscopiques et, pour certains d'entre eux, il est même difficile de savoir vraiment s'il s'agit de vrais souvenirs ou de souvenirs racontés [...]. Le fait d'avoir été victime, persécutée, paria, vouée à la mort ne donne aucun privilège, je le sais bien. Il ne garantit rien, ni de devenir bourreau à son tour ni de savoir quoi dire ni comment le dire ni, même, d'être sûr d'avoir quelque chose à dire. Il ne garantit pas la

---

<sup>671</sup> Georges Perec cité par Paulette Perec, « Chronique de la vie de Georges Perec 7 mars 1936 – 3 mars 1982 », *Portrait(s) de Georges Perec*, sous la direction de Paulette Perec, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 15.

<sup>672</sup> Régine Robin, « Vous ! Vous êtes quoi au juste ? Méditations autobiographiques autour de la judéité », *Méditations autobiographiques autour de la judéité*, *op. cit.*, p. 118. C'est nous qui soulignons.

justesse de nos jugements. Il n'est pas évident de donner forme à la terreur, à l'effroi [...].<sup>673</sup>

Cet écart entre l'événement et ce qui pourrait se nommer « sa deuxième mémoire » est important à souligner car c'est dans cet intervalle de temps et de date que peut se concevoir l'incursion de la fiction, et une fiction, en outre, qui n'est pas astreinte à restituer l'événement dans son exactitude même (le témoignage<sup>674</sup>), puisqu'une précédente génération s'en est déjà plus ou moins chargé. La restitution des faits, fonctionnant pourtant toujours dans un rapport au devoir de mémoire, a moins partie liée avec la restitution exacte. La représentation des événements évolue dans une économie langagière s'éloignant du réel.

Au sortir de la guerre, l'urgence de la divulgation s'imposait (on peut penser, entre autres, au fameux film d'Alain Resnais, en 1956, *Nuit et brouillard*). Mais, après quarante ans, quels faits restituer et comment les restituer puisque ce sont d'autres générations, différentes de celle qui était en prise directe avec eux, qui se trouvent porteuses de ce legs mémoriel ? En outre, l'expérience de la Shoah a posé de manière quasi immédiate le problème de sa représentation (débat toujours d'actualité) : faut-il et comment représenter cet hors limite ? Est-ce qu'une incursion de la fiction est éthiquement possible dans ce cadre précis alors qu'elle peut être synonyme de menaces, d'oublis, de distorsions, de mensonges, d'enjolivements... ? « *Nous touchons là, dans la manipulation du passé, au problème du référent. Puisque tout est langage, et que tout se donne dans des traces, en particulier des traces discursives, comment distinguer le réel, du faux, le récit de ce qui s'est réellement passé ?* »<sup>675</sup> En cela, Adorno n'affirmait-il pas que l'on ne pouvait plus écrire de poésie après Auschwitz ? Régine Robin oppose « [...] comme si Adorno s'était trompé, et que, désormais, après Auschwitz, seule la fiction pouvait nous parler et nous faire sentir ce passé impensable, une fiction hors du registre de la représentation, ou de l'ordre de la représentation indirecte comme dans le film de C. Lanzmann, *Shoah* [...] »<sup>676</sup> Pour des auteurs comme Régine Robin, le recours à la fiction est le seul pouvoir d'expression possible. Cette certitude s'impose : « [...] la seule appropriation possible était d'ordre

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 117-118.

<sup>674</sup> Parmi tant d'autres ouvrages témoignant de cette période, nous pouvons citer le célèbre livre de Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987 (édition originale 1958).

<sup>675</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>676</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

*imaginaire, littéraire, fictionnel : une mémoire fiction.* »<sup>677</sup> Ce recours à la fiction peut être concevable car il s'inscrit logiquement à la suite de témoignages, de points de références incontournables (photographies, documents, monuments, etc.) qui peuvent certes perdre leur pouvoir probant si les systèmes judiciaire, politique, enseignant deviennent défaillants : « *En l'absence de traces et avec la disparition par l'âge des derniers témoins de la tragédie, tout relève de la façon dont une société établit son régime du croyable, son système de ce qui tient lieu de preuves ou de traces.* »<sup>678</sup>

Mais dans ce cadre fictionnel, comment évoquer l'expérience de la Shoah — expérience de la coupure ? L'idée de totalisation, de continuité, de référent qui jusqu'alors façonnait, sous-tendait les grands récits<sup>679</sup> ne semble plus apte à pouvoir rendre compte d'une réalité, d'une conception du monde complètement neuves. Pour Régine Robin, les écrivains, post-modernes selon elle, ne peuvent appréhender dorénavant — non pas parce qu'ils ont un lien plus ou moins direct avec la Shoah, mais parce que désormais notre monde a de toute façon pour toile de fond ce traumatisme — le passé ou la mémoire que dans une nouveauté radicale de la représentation excluant toute linéarité, homogénéité, continuité, etc. :

Au bout de cet itinéraire, il nous faut trouver de nouvelles formes de récit, de nouvelles façons pour nous approprier le passé, pour laisser affleurer la mémoire, ses jeux de langages et ses mirages, *il nous faut revisiter les lieux*, nous approprier autrement les signes. À d'autres de réinventer le politique, la place publique, de repartir depuis ces textes-ruines de nos grands récits d'autrefois. Hybridation du temps, hybridation des lieux [...], hybridation du discours. [...] Restent alors nos micro-récits, nos fictions, ce travail de tissage théorique et de dé-tissage de nos certitudes [...]. Reste alors une disposition autre des mots, un hors-lieu, une poétique de l'histoire. Habiter poétiquement le monde, disait Hölderlin. Habiter poétiquement l'histoire, c'est se dessaisir en permanence de toute tentation de maîtrise, c'est selon

---

<sup>677</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>679</sup> Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

Blanchot laisser parler cette voix narrative du lointain, de l'ailleurs, du neutre, bref de ce que j'appelle le hors-lieu.<sup>680</sup>

Régine Robin donne ici une définition exhaustive de ce qui caractérise son écriture : la fiction, la réflexion intellectuelle, une ligne narrative perpétuellement contrariée, la pratique du ludique, le mélange des discours, la déterritorialisation... La notion du lieu est fondamentale chez Régine Robin. Non seulement parce qu'elle est une immigrée, mais aussi parce qu'elle est issue d'une longue tradition d'errance en tant que Juive. Ces multiples déplacements géographiques, dans lesquels est également incluse la déportation vers les camps, annulent toute notion, sensation ou appréhension d'un lieu plein, d'un centre. Tout, dans l'univers littéraire de Régine Robin, est abordé par la périphérie, ce qu'elle nomme de son côté le « hors-lieu » : ce qui ne peut être situable dans la centralité. Cette démarche esthétique provient sans doute du fait qu'un centre précis, celui de la chambre à gaz, reste « inassimilable » pour Régine Robin, aussi bien dans son parcours de vie que littéraire.

Ainsi, pour parler de la Shoah, l'écrivain ne choisit pas la représentation frontale mais le point de vue de l'absence. Dans un entretien avec Philippe Mesnard paru dans *Consciences de la Shoah*, Régine Robin, une fois de plus, biaise : pour parler de son écriture, elle préfère définir ce qui fait sens dans l'œuvre de Marcel Duchamp, la *Roue de bicyclette*, et dans celle de Malevitch, le *Carré noir sur fond blanc*, et ce sens est l'absence :

Il s'agit d'une mise en présence de l'absence et non pas ce qui viendrait remplacer l'absence. [...] Tout ce vers quoi les œuvres qui orientent l'art du siècle semblent le plus formellement et le plus obstinément tendues, c'est : inscrire le manque au cœur absolu de l'œuvre ; le vide, l'absence, les montrer ; montrer le trou. Donc, plutôt que de venir comme ce qui bouche, ce trou, elles semblent n'avoir en vue que de l'exhiber, voire de le creuser elles-mêmes. À un art qui bouche, il s'agit d'opposer l'art qui troue. Mon point de vue a toujours été celui-là. Non pas l'immémorial au sens de Lanzmann ou l'interdit de la fiction ou de la représentation, non, mais la conscience de l'infigurable. De là, l'importance que j'attache à l'entreprise des

---

<sup>680</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel*, op. cit., pp. 16-17. L'italique est dans le texte.

contre-monuments comme dans les réalisations de Jochen Gerz, par exemple, ou pire, dans les interminables discussions concernant le Mémorial de Berlin.<sup>681</sup>

Le thème de l'absence s'impose bien comme un fil conducteur qui aide à décrypter l'ensemble de la démarche intellectuelle et artistique de Régine Robin : « *Comment représenter cette absence ? Pourquoi la représenter ? Texte fait d'absence, sans lieu, sans image, sans arrimage. Indicible, impensable à dire, à penser. Dessaisie radicale de tout. [...] Faut-il transmettre l'absence, le trou ? L'arbre scié ? [...] C'était à l'époque pour m'expliquer qu'il n'y a jamais de message, une absence de texte, rien qu'une absence de texte, que la transmission s'il y en a une ne se fait que dans les blancs.* »<sup>682</sup> découvre le lecteur dans le recueil de nouvelles écrit par Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres* — recueil qui se conclue énigmatiquement, pour un lecteur non averti, sur 51 carrés blancs sur fond gris répartis en huit carrés sur six pages, les trois figures restantes occupant la dernière page (il s'agit des 51 membres de la famille de Régine Robin disparus dans la tourmente de la Shoah).

Cette conscience aiguë, absolue, évidente de l'infigurable, selon Régine Robin et beaucoup d'autres artistes qui se sentent intimement concernés par l'événement de la Shoah, oblige à repenser la représentation et ses codes, et au-delà à estimer si une représentation est possible, voire souhaitable. Notre auteur ne s'interdit pas le recours à la fiction, loin de là. Ce dernier est même, pour elle, fondamental et il s'impose comme étant de plus en plus incontournable à mesure que s'éloigne dans le temps l'événement, à l'instar de Jorge Semprun — mais nous reviendrons sur la position de cet écrivain ultérieurement. Cependant, même si ce recours à la fiction n'est pas, selon elle, une désacralisation du Génocide, il doit « s'autoréguler » pour ne pas franchir les limites qui incombent à ce sujet. Toujours dans l'entretien avec Philippe Mesnard :

Il n'est pas possible, dans une société, d'arrêter la machine de l'imaginaire [...]. Il faut croire que dans la fiction il y a une prise de responsabilité. En même temps que les écrivains inventent des personnages fictifs qu'ils mettent dans des situations réelles, ils

---

<sup>681</sup> Régine Robin, entretien avec Philippe Mesnard, *Consciences de la Shoah*, op. cit., p. 55. C'est nous qui soulignons.

<sup>682</sup> Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres. Biofictions*, Montréal, XYZ Éditeur, 1996, p. 164, p. 169, p. 179.

s'interdisent le 'n'importe-quoi'. [...] La narration, elle, raconte d'une autre façon que ne le font les historiens, elle touche d'autres cordes de la sensibilité, de l'identification ou de la distanciation. [...] Ce n'est pas figurable, certes, on ne peut même pas se figurer ce qui s'y passe, mais, ça peut être pris dans une trame narrative et thématique. Je me méfie de l'interdit de la représentation. Je pense que le créateur sait prendre ses responsabilités et que le travail de deuil, c'est aussi une façon personnelle de lire l'événement, d'avoir quelque chose à dire sur cette tragédie, et une façon de pouvoir le faire partager à d'autres.<sup>683</sup>

Cependant, la position de Régine Robin sur la représentation de la Shoah étant éclaircie (notamment avec l'acception du recours à la fiction), il est nécessaire maintenant de se pencher non plus sur le cadre de la représentation (ses codes, ses moyens, ses médiums, etc.) mais sur l'objet de la représentation (ce qui est représenté). Effectivement, il y a chez Régine Robin tout un imaginaire qui se développe sur la Shoah. Mais ce qui est dit ne concerne pas une mise en scène de ce qui avait lieu dans un camp de concentration, où pourtant la parole est possible, du moins parce qu'il y a eu des rescapés, des témoins. Et encore moins de ce qui avait lieu dans un camp d'extermination : l'indicible est ici — et c'est en cela que Primo Levi n'arrivait pas à se considérer comme un vrai témoin. Régine Robin se méfie de l'interdit de la représentation, certes, mais parallèlement, ce qu'elle met en scène n'a jamais frayed avec l'interdit. Aussi insoutenables que soient toutes les images concernant la Shoah (rafles, trajets, déportations, ghettos, port de l'étoile jaune, exécutions sommaires, tous types d'exactions, etc.), nous avons tous une représentation mentale les concernant parce que des films, des documentaires, des photographies, des témoignages, des romans, etc. les ont abondamment évoquées... Jusqu'aux visages émaciés ainsi qu'aux regards vides des rescapés des camps de concentration, jusqu'aux bulldozers charriant des monceaux de cadavres... Et, ces images, pourtant dans la révélation, ne se départissent effectivement et paradoxalement pas d'un sentiment d'ineffable. Mais, il y a un endroit où réside « *un vide d'image* »<sup>684</sup>, et c'est à ce point extrême qu'entrent en compte les notions de tabou, d'irreprésentabilité qui ne peuvent que frapper de

---

<sup>683</sup> Régine Robin, entretien avec Philippe Mesnard, *Consciences de la Shoah*, op. cit., p. 46.

<sup>684</sup> Voir, « Entre mémoire et histoire des camps, le rôle de la photographie », *Le Monde*, vendredi 19 janvier 2001, p. 28.

leur sceau, peut-être malgré ses dires, Régine Robin. Et c'est peut-être en raison même de cette irréprésentabilité que Régine Robin traque dans divers modes d'expression artistique (littérature, cinéma, arts plastiques) la difficile appropriation de la mise en fiction de la Shoah. Certes la fiction a le pouvoir de suppléer au manque d'image, mais il y a un seuil devant lequel elle s'arrête — ce que symbolise la scène du film de Costa-Gavras, *Amen* (2002), où nous voyons le SS Gerstein (joué par Ulrich Tukur) observer par un œilleton la mort de masse en train de s'accomplir dans une chambre à gaz. Le plan se fixe d'au plus près sur cet œil *qui voit*<sup>685</sup>. Il confirme l'effort et la recherche d'artifices cinématographiques pour ne pas céder à l'obscénité d'une reconstitution frontale.

L'événement historique dramatique, paroxystique appelle dans un premier temps une représentation collant au plus près de ce qu'il a pu être, et ce dans le but de témoigner (que l'on songe aux clichés<sup>686</sup> pris à la Libération par les photographes des armées, d'agences de presse ou d'amateurs ou bien à des films tels que *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais) ; même si, au final, ces œuvres ne sont que celles de l'après-coup. Mais l'événement s'éloignant, la fiction prenant de plus en plus le pas sur le témoignage, de nouveaux modes de représentation sont recherchés, expérimentés. Dans ses essais et articles, Régine Robin fait de nombreuses références à l'auteur Georges Perec, au plasticien Jochen Gerz ainsi qu'au cinéaste Claude Lanzmann : les deux premiers dans un sentiment d'adéquation et de ressemblance ; le dernier, plutôt dans l'opposition. Mais quelle que soit sa démarche, les rapprochements avec ces trois artistes, dont les destinées sont liées à la Shoah, permettent, en retour, un éclaircissement sur son propre univers. Ce que recherche chez eux Régine Robin est la mise en scène de l'absence même si cette dernière est propre à chacun (en allant traquer l'absence chez d'autres artistes, Régine Robin continue d'emprunter des voies périphériques à sa propre voie/voix pour parler du Génocide juif).

<sup>685</sup> Voir l'article, « Costa-Gavras force les silences de l'Église », *Le Monde*, mercredi 27 février 2002, pp. 32-33 ainsi que « La 'faute' de Pie XII face à la Shoah », *Le Monde*, samedi 2 mars 2002, p. 16.

<sup>686</sup> En ce qui concerne ces photographies, lire les articles portant sur l'exposition « Mémoires des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination » qui s'est tenue à l'Hôtel de Sully, Paris, de janvier à mars 2001 : « Entre mémoire et histoire des camps, le rôle de la photographie », *Le Monde*, vendredi 19 janvier 2001, pp. 28-29 ; « La Shoah et ces images qui nous manquent », *Le Monde*, jeudi 25 janvier 2001, p. 17 ; « L'horreur vue de l'intérieur », *Télérama*, n° 2661, 10 janvier 2001, pp. 6-10.



Pour Perec, il s'agit d'une absence présente dans les soubassements de son œuvre, une absence sans aucun doute motrice de son écriture mais qui n'émerge pas à la surface de ses créations ou alors de manière rare et/ou cryptée :

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée) ; je sais que ce que je dis [...] est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes : [...] je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.<sup>687</sup>

En ce qui concerne Gerz, il est question, à l'inverse de Perec, d'une mise en présence directe avec l'absence ; chez Lanzmann, l'absence se joue « en creux », dans la confrontation au présent de la parole d'acteurs de l'événement (victimes, bourreaux et « témoins ») à l'état contemporain des lieux où s'est produite l'extermination.

---

<sup>687</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Édition Denoël, 1975, pp. 63-64. C'est nous qui soulignons.

## 5. 2. Le plein de la parole / le vide des origines. Un membre de la famille littéraire de Régine Robin : Georges Perec.

### **5. 2. 1. Introduction : « Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même... » (Perec)**

D'une généalogie familiale défaillante (51 membres de sa famille ont disparu au cours de la Seconde guerre mondiale<sup>688</sup>), Régine Robin va comme y substituer une généalogie littéraire des plus fournies : « *C'est une grande famille qui comprend Kafka, Shakespeare, Borges, Cortázar, Perec, Butor, Dostoïevski, Tourgueniev et Balzac qui d'une certaine façon m'a fait entrer en littérature* »<sup>689</sup>. Pris dans cette liste non exhaustive (il ne faut pas oublier notamment l'apport littéraire d'auteurs écrivant en yiddish que Régine Robin a traduit, voir David Bergelson et Moïshe Kulbak<sup>690</sup>) et mis aux côtés d'écrivains aussi disparates, Perec n'apparaît pas au premier abord comme une référence centrale et majeure pour l'œuvre de notre auteur. Pourtant, cette dernière ne cesse de parsemer entretiens, essais, ouvrages critiques de citations appartenant à l'univers de Georges Perec<sup>691</sup>. D'ailleurs, *Le roman mémoriel*, écrit en 1989 va jusqu'à être placé sous l'égide de celui-ci car est mise en exergue cette phrase extraite de *Récits d'Ellis Island*<sup>692</sup> : « *Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même* ».

---

<sup>688</sup> Régine Robin dans un entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 244 : « Je suis habitée par ce devoir, cette dette envers les 51 membres de ma famille qui manquent, par 'toutes ces voix en suspens' [...]. Dans *L'Immense fatigue des pierres* j'ai tenté de leur restitué un nom, une stèle, évidemment par l'écriture. À la question : 'Pourquoi écrivez-vous ?', Romain Gary répondait : 'Les mots servent à cela, à empêcher que les hommes s'effacent complètement' [...]' ».

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>690</sup> David Bergelson, *Autour de la gare*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982 et Moïshe Kulbak, *Les Zelminiens*, Paris, Le Seuil, 1988.

<sup>691</sup> Voir notamment dans son entretien avec Suzanne Giguère, *op. cit.*, pp. 242, 253 et 255 ; ou encore dans son article « Sortir de l'ethnicité », *Métamorphoses d'une utopie*, sous la direction de Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Éditions Tryptique, 1992, p. 34 (références faites au texte d'*Espace d'espace* de Georges Perec) ; dans *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Les éditions du Preambule, 1989, outre l'exergue, voir les pages 21, 56, 61, 186 ; dans *Le naufrage du siècle* suivi de *Le cheval blanc de Lénine*, se référer à la page 36 avec deux citations extraites de *La Disparition* ; etc. ; dans *L'immense fatigue des pierres. Biofictions*, Montréal, XYZ, 1996, p. 172. Et, pour finir, se référer à son article intitulé « Georges Perec, Paris-nostalgie. Lieux, non-lieux, et le hors-lieu de l'écriture », *Portrait(s) de Georges Perec*, sous la direction de Paulette Perec, Paris, Bibliothèque, nationale de France, 2001, pp. 180-198. Son site Internet <http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136> ne cesse de faire écho à l'univers pereccien.

<sup>692</sup> Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L., 1980.

Les accointances et ressemblances entre les deux univers littéraires de ces auteurs se lisent bien au-delà des multiples renvois que peut faire Régine Robin aux productions de Perec. Car, au commencement, les parcours biographiques offrent des similitudes qui amènent à être relevées. Issus tous deux de parents juifs ashkénazes natifs de Pologne, ils naissent — l'une en 1939, l'autre en 1936<sup>693</sup> — en raison des hasards de la vie et de l'histoire, en France. Chacun, dans son œuvre, insiste sur cette nationalité qui lui fut conférée par les chaos historiques : « ... et de ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil / j'aurais pu naître, comme des cousins proches ou / lointains, à Haïfa, à Baltimore, à Vancouver / [...] mais dans l'éventail à peu près illimité de ces / possibles, / une seule chose m'était précisément interdite : / celle de naître dans le pays de mes ancêtres, / à Lubartow ou à Varsovie, / et d'y grandir dans la continuité d'une tradition, d'une langue, d'une communauté. / Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même [...] »<sup>694</sup>. Puis, leur enfance sera marquée par les persécutions menées contre les Juifs et par la disparition de certains membres de leur famille — disparition pour Perec allant jusqu'à la perte tragique de ses parents : son père est décédé au combat le 16 juin 1940<sup>695</sup> ; quant à sa mère, elle serait morte le 11 février 1943 à Drancy<sup>696</sup>.

En raison de la guerre, ils seront coupés de leur judéité. Ni Régine Robin (bien que parlant le yiddish à la maison) ni Perec ne pratiqueront le judaïsme et l'un et l'autre seront coupés de toute cette culture juive ancestrale. C'est ainsi, phrase leitmotiv, qu'ils pourraient presque prononcer à l'unisson : « *Quelque part, je suis étranger à quelque chose de moi-même ; / quelque part, je suis 'différent', mais non pas / différent des autres, différent des 'miens' : je / ne parle pas la langue que mes parents parlèrent, / je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent / avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait / qu'ils étaient eux, leur histoire,*

---

<sup>693</sup> Voir Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 35.

<sup>694</sup> Georges Perec, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., pp. 58-59. Lire chez Régine Robin, dans *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, Montréal, XYZ, 1995, p. 168 : « Mon existence, un hasard. La décision de partir, de rester à Paris, ou encore de quitter le logement en juillet 1942, d'aller dans ce terrain vague ».

<sup>695</sup> Voir Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 57.

<sup>696</sup> *Ibid.*, pp. 61-62 : « Nous n'avons jamais pu retrouver de trace de ma mère ni de sa sœur. Il est possible que, déportées en direction d'Auschwitz, elles aient été dirigées sur un autre camp ; il est possible aussi que tout leur convoi ait été gazé en arrivant. [...] Ma mère n'a pas de tombe. C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret la déclara officiellement décédée, le 11 février 1943, à Drancy (France). Un décret ultérieur, du 17 novembre 1959, précisa que, 'si elle avait été de nationalité française', elle aurait eu droit à la mention 'Mort pour la France'. »

*leur culture, / leur espoir, ne m'a pas été transmis. / Je n'ai pas le sentiment d'avoir oublié, / mais celui de n'avoir jamais pu apprendre [...].* »<sup>697</sup> Comme pour faire écho à cette citation de Perec, Régine Robin explique dans un article que ce paradoxe (être d'origine juive et n'être pourtant pas, parce que n'ayant pu être, directement dépositaire de cette culture) a rendu d'autant plus complexe son intégration au Québec :

Il a sans doute été plus facile pour des Juifs religieux de s'intégrer au Québec que pour des Juifs français, athées, comme moi, de vrais paradoxes, des 'monstres' inclassables pour un pays qui ne connaît pas de laïcité et qui distribue encore ses enfants, dans les écoles, en fonction de leur religion. Il aura été beaucoup plus facile à des Juifs du Maghreb, où la vie communautaire était très forte, de se sentir parfaitement à l'aise au Québec, en se reconstituant une vie communautaire autour de synagogues, d'écoles religieuses, de centres culturels, de liens relativement forts avec Israël. Rien de tel dans mon cas. Pas de liens communautaires, une famille décimée par la guerre, pas de rapport à la religion, pas de rapports affectifs privilégiés avec Israël [...].<sup>698</sup>

Satellites lâchés d'une culture, d'une langue et de traditions dont ils sont coupés dès l'origine<sup>699</sup>, ces deux écrivains se sentent pourtant confusément et intimement juifs, en fait juifs parce qu'enfants du Génocide. C'est la Shoah, avec son cortège d'interrogations, de questionnements, d'incommunications, de pertes, qui les désigne malgré tout, malgré eux, juifs. La Shoah, dans son vide d'humanité, est leur identité. Paradoxalement, elle leur a soustrait une lignée généalogique pleine, garante d'identifications possibles, tout en leur procurant, comme de force, une « sur-identité » juive :

je ne sais pas très précisément ce que c'est / qu'être juif / [...] ce n'est pas un signe d'appartenance, / ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une / pratique, à un folklore, à une langue ; / ce serait plutôt un silence, une absence, une question, / une mise en question, un

<sup>697</sup> Georges Perec, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., pp. 59-60.

<sup>698</sup> Régine Robin, « Vous ! Vous êtes quoi au juste ? Méditations autobiographiques autour de la judéité », *Écriture et judéité au Québec*, op. cit., p. 112.

<sup>699</sup> Voir la narratrice de *La Québécoise*, Montréal, TYPO, 1993 (édition originale : 1983), p. 118 : « Coupée de son Histoire, projeté dans une autre. Le manque ».

flottement, une inquiétude : / une certitude inquiète, / derrière laquelle se profile une autre certitude, / abstraite, lourde, insupportable : / celle d'avoir été désigné comme juif, / et parce que juif victime, / [...] <sup>700</sup>

Leurs œuvres littéraires, qui plongent leurs racines dans le Génocide, tenteront d'être une réappropriation plus ou moins explicite de cette culture juive pratiquement anéantie. Pour Régine Robin, la langue d'écriture de Perec — le français — va même jusqu'à être habitée inconsciemment par une seconde langue, le yiddish<sup>701</sup>. Alors qu'ils sont de nationalité française, alors qu'ils écrivent en français, cet ancrage dans la francité crée, malgré tout, chez ces auteurs, un barrage irrémédiable et indépassable (surtout pour Perec qui ne parle absolument pas le yiddish) avec la culture originaire : « [...] *mes problèmes d'identification ne se trouvaient pas du côté de la langue d'arrivée, mais du côté de la langue et de la culture de départ. Il s'agissait de faire en sorte que 'quelque chose' de la yiddishkeit demeure, malgré le passage en français, passage obligé pour qu'une certaine transmission s'opère [...]* » <sup>702</sup>.

Ces problèmes d'identification dont parle ici Régine Robin sont ceux qui font écrire à George Perec « *Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même* ». Ce n'est pas tant parce que Régine Robin est une exilée (elle vit *de facto* à Montréal alors qu'elle est française) qu'elle perçoit cet hors-lieu. C'est parce qu'il existe, chez elle ainsi que chez Perec, un interstice conscient, tout à la fois infime et incommensurable, entre ce qu'est leur histoire et ce qu'aurait pu être leur histoire. Il s'agit, de nouveau, d'une réactualisation, d'une incessante variante de la célèbre formule rimbalienne « *Je est un autre* ». Leur écriture se construit sur une béance réelle, fantasmée dans la compensation d'un peut-être, d'un probable, d'un possible. Il s'opère un jeu de déterritorialisation perpétuel entre l'identité qui aurait pu être engendrée par le lieu originel rendu inconnu par les aléas de l'histoire (pays d'autant plus chargé historiquement, la Pologne), l'identité acquise malgré soi dans le lieu de naissance (la France) et cette identité probable frayant avec l'Amérique du Nord. Mais ce

<sup>700</sup> Georges Perec, *Récits d'Ellis Island*, op. cit., pp. 58-59. C'est nous qui soulignons.

<sup>701</sup> Régine Robin, *Le deuil de l'origine, une langue en trop, une langue en moins*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993. Lire dans l'entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels*, op. cit., p. 255 : « D'autre part, dans *Le deuil de l'origine*, j'ai montré que certains écrivains maîtrisent parfaitement leur langue d'écriture et qu'en même temps on découvre la présence occulte d'une autre langue dans leurs œuvres. Pour Sigmund Freud et Georges Perec, par exemple, c'est le yiddish. »

<sup>702</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, op. cit., p. 113.

n'est pas tant la géographie situable de ces lieux qui importe que le jeu sur l'espace qui se trame dans leurs œuvres et ce que cela implique comme mouvances identitaires. L'exploration de ces espaces, quels qu'ils soient (situables/insituables ; habitables/inhabitables ; nommables/innommables... mais par essence schizophréniques), se fait par une hypermnésie compilatrice : chaque détail est appréhendé. Cette compulsion mnémonique fait écho au vide des origines ; elle crée une mémoire en quelque sorte artificielle qui fraye avec la fiction, l'invention. Le réaménagement mémoriel, la création d'*Un roman mémoriel* pour ainsi dire, l'amadouement du roman familial masquent la perte pour ne la révéler que d'autant plus. Le jeu / je autobiographique bat alors son plein tout en frayant toujours avec l'histoire, grande (celle « avec sa grande hache »<sup>703</sup> selon la formule de Perec) ou petite. Un mot hybride, mot-valise, un jeu de mots, naît alors : l'identification.

### 5. 2. 2. Hypermnésie

« Quand on fait partie des écrivains dont les problèmes existentiels ont leurs racines dans le Génocide, on vit des contradictions insolubles et insurmontables. En somme, être juif entraîne une tension permanente. [...] L'axe fondamental de mon existence tourne autour de cette problématique. Modestement, par mon travail universitaire et par la création littéraire, j'essaie de trouver des formes nouvelles pour parler de ce passé douloureux. »<sup>704</sup> Et ces formes nouvelles – une ligne narrative perpétuellement contrariée par la répétition, les jeux de mots, les jeux typographiques et phoniques, l'insertion de mots étrangers, la citation, l'intégration de listes et d'inventaires, le mélange des genres littéraires, etc. –, ces formes nouvelles donc sont exploitées à l'envi dans deux de ses premières œuvres : *Le Cheval blanc de Lénine* paru en 1979, et *La Québécoise* publié en 1983. Ce sont sans doute les listes et les inventaires dressés de manière quasi obsessionnelle qui retiennent l'attention du lecteur car ils recoupent les autres jeux de langage. À l'intérieur de ces ensembles forclos qui heurtent, à première vue, de manière directe le bon déroulement de la narration, se retrouvent *a fortiori* le ludique de la citation, de l'insertion de langages étrangers,

<sup>703</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 17.

<sup>704</sup> Régine Robin, entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels*, op. cit., p. 243.

etc. Extirpées d'observations extérieures citadines et replacées de manière abrupte dans le texte, les énumérations présentes dans *La Québécoite* peuvent, selon Madeleine Frédéric, être ordonnées selon deux grandes classifications majeures :

Il semble à l'analyse que l'on puisse regrouper en deux grands types les diverses énumérations qui parcourent l'œuvre. Un premier est formé de séries énumératives à caractérisation nulle. Simple catalogue, inventaire nu, véritable déboulé de noms, mis bout à bout, dans l'ordre où les données qu'ils désignent se sont imposées à la narratrice au hasard de la marche, d'un trajet en voiture, d'une lecture, etc. Elle se contente de les relever, le plus exhaustivement possible, mais sans chercher à les particulariser, à les individualiser. Ces séries sont abondamment présentées dans l'œuvre. [...] À travers elles, c'est la société de consommation montréalaise qui nous est livrée telle quelle, de façon brute, sans fioriture aucune. [...] l'examen du second type d'énumérations, qui reposent quant à elles sur une caractérisation nettement plus fournie : déterminants, adjectifs, relatives, circonstants, etc. y abondent. Elles sont réservées de manière privilégiée à l'évocation du Paris d'autrefois, qui refait surface malgré elle dans la mémoire de la narratrice.<sup>705</sup>

Paru trois ans après l'échec du référendum sur l'indépendance du Québec, le roman *La Québécoite* se trouve propulsé, en raison notamment de ces listes innombrables qui tentent d'appréhender la ville de Montréal, comme le représentant de ce nouveau courant littéraire québécois qui semble s'éloigner des thématiques nationalistes littéraires habituelles : la littérature migrante. Se divisant en chapitres successivement nommés « Snowdon », « Outremont » et « Autour du marché Jean Talon » qui font référence à des quartiers bien spécifiques de Montréal, il met en scène un « personnage support »<sup>706</sup> dont la même tranche de vie va évoluer par trois fois de manières différentes, en fonction de ces divisions géographiques. Sans nom ni prénom, seulement désigné par le pronom « elle », ce personnage vit l'expérience de l'immigration et prend une identité en fonction du lieu qu'elle habite. Avec des schèmes narratifs communs à chaque chapitre – une

<sup>705</sup> Madeleine Frédéric, « L'écriture mutante dans *la Québécoite* de Régine Robin », in *Voix et Images*, Université du Québec à Montréal, printemps 1991, n°48, pp. 494-496.

<sup>706</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel*, op. cit., p. 131.

enfance parisienne durant la guerre, une vieille tante d'origine juive ashkénaze, une mise en abîme avec un roman que la protagoniste tente d'écrire, et l'échec final de son intégration se soldant par un retour sur Paris, etc. —, le personnage féminin déambule dans un Montréal qu'elle cherche à pénétrer.

Or, à ce plein saturé de la parole immigrante fait écho l'impossible silence du souvenir car, et comme laissent sous-entendre les remarques de Madeleine Frédéric, la première découpe géographique urbaine en recouvre une seconde, sous-jacente mais tout aussi récurrente. Régine Robin dit de son roman qu'il «*est structuré selon les stations du métro parisien de la ligne numéro 10, [...], de la ligne 6 [...] et de la ligne 8 [...], qui toutes les trois passent par Grenelle, station proche des rues [...] où se trouvait le Vélodrome d'Hiver, détruit aujourd'hui. C'est dans ce lieu symbolique, qui revient dans le roman de façon obsessionnelle que les Juifs, arrêtés lors de la grande rafle du 16 juillet 1942 ont été parqués avant d'être dirigés sur Drancy et de là, convoyés dans les conditions qu'on sait vers Auschwitz.*»<sup>707</sup> Le fait que cette géographie parisienne n'apparaisse pas d'emblée, notamment dans la structure apparente du livre qui met plutôt en avant la ville de Montréal, a pour conséquence de la transformer en géographie souterraine, en «*archéologie du savoir*». Elle est le sous-bassement sur lequel se greffe la déambulation montréalaise. Józef Kwaterko parle à juste titre d'une interdiscursivité horizontale (représentée par la ville) et d'une interdiscursivité verticale (qu'incarne le retour du passé)<sup>708</sup>.

---

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 130. Cf. Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 204 : «*Métro Grenelle. Après Grenelle. Je ne sais plus / La ligne se perd dans ma mémoire / les Juifs / doivent / prendre / le / dernier / wagon. / Il faisait beau ce 16 juillet 1942 / autour de la rue du D<sup>r</sup> Finley, / de la rue Nocard, / de la rue Nelaton. / Autour de Grenelle, XV<sup>e</sup> arrondissement. / Wurden vergast. / L'opération s'appelait / VENT PRINTANIER. / Jamais revenus. / Du côté de Grenelle [...]*».

<sup>708</sup> Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours*, Montréal, Nota Bene, 1998, pp. 176-177 : «*Le roman est ainsi constitué dans un univers de signes brouillés, révélé par une narration elle-même heurtée et immergée dans une frénésie du détail et du nom propre : des catalogues, des inventaires, des listes de toutes natures [...]. Tout cela forme un amalgame sociodiscursif, celui de la 'modernité-monde', fondé sur une interdiscursivité horizontale en quelque sorte, si bien que, vue sur ce plan, la pérégrination urbaine donne prise à un parcours panoptique et 'déconstructionniste', montrant la textualité à l'œuvre à même son dispositif typographique transcrivant sur un monde délibérément mimétique la cacophonie de la ville. Mais au cœur de cette dénégation, génératrice de tout ce pluriel de discours, se trouve un enjeu capital, celui d'une réappropriation imaginaire du passé collectif juif qui y opère un puissant retour du refoulé : une interdiscursivité verticale pour ainsi dire, montrant une mémoire culturelle à l'œuvre, creusée par une voix plurielle donnée à la culture juive transhistorique dont la voix individuelle de la narratrice ne cesse d'être traversée*».



La construction de ces « *strates mémorielles* »<sup>709</sup> fait certes de *La Québécoise* un roman de l'immigration mais aussi et avant tout, une réaction à un vide historique. Aux allures pourtant futiles, les listes et inventaires, qui concernent Montréal, sont motivées par la peur de la perte :

Tout noter. Ne rien oublier. L'urgence. Tout emmagasiner, comme si tu devais te retrouver tel Robinson sur son île et ne plus rencontrer Montréal que par traces, signes, symboles, fragments sans signification, morceaux, débris, tessons hors d'usage. L'amour obsessionnel des listes, des inventaires, des archives. Historienne du rien, du fugace. Angoisse de la trace à garder. [...] Se fabriquer à l'avance tous ces souvenirs. [...] Conserver toutes les traces.<sup>710</sup>

L'hypermnésie de la parole immigrante est en réalité drainée par l'absence, le manque des origines (« *Tout récit cache un cadavre* »<sup>711</sup>). Elle relève de la compensation d'une ancienne perte (« *Écrire — avec les six millions de lettres de l'alphabet juif* »<sup>712</sup>), de la constatation d'une présente perte (le pays que l'on vient de quitter), ainsi que de l'appréhension d'une future (probable, improbable, telle n'est pas véritablement là la question) perte (le retour, l'oubli possible du nouveau pays d'accueil). La voix de l'exil choisi se conjugue avec la voix de la déportation forcée, ce qui a pour conséquence de créer une parole à jamais insituable, naviguant entre un passé et un présent en perpétuelle mouvance, provoquant une identité troublée, désespérée car lâchée, sans point fixe :

La parole immigrante traverse les mots — la voix d'ailleurs — la voix des morts. Elle mord. Ses déambulations ressemblent à des fuites lentes entre deux rafles. [...] Désormais le temps de l'entre-deux. Entre deux villes, entre deux langues, entre deux villes, deux villes dans une ville. L'entre — [...] — écartèlement des cultures je suis à califourchon [...] — changer de peau, de langue, de bouffe, d'époque, de sexe, de nom. Le trouble du nom propre lorsqu'il se perd — lorsqu'il se change — lorsque le signifiant quotidien, la marque, l'insigne, la signature changent. Le mien nouveau sonne comme la mer traversée et la mère perdue. [...] Depuis toujours nous sommes

<sup>709</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 21.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 19.

des errants. Immerrants. Immergés. [...] La perte du nom, de la mère et du lieu. Sans feu, ni lieu, sans chaleur — passés réels ou fictifs je vous ai perdus.<sup>713</sup>

Une identité qui a pour héritage la mort, la honte, le tabou, le mutisme (résigné, incrédule de ceux qui partaient ; passif, collaborateur de ceux qui restaient ; désespéré de ceux qui revenaient ; nécessaire pour ceux qui reconstruisaient ; etc.) ; une identité qui a pour présent la solitude, la marginalité, l'incompréhension, l'incommunicabilité. Cette parole, qui se veut transmission d'un passé et instantané d'une ville, est en apparence volubile. Mais paradoxalement, elle tire majoritairement son existence d'enseignes, de publicités, de menus, de stations de métro, de pages de journaux, bref de mots extérieurs, insensibles, figés, plaqués dans le texte, qui sont là pour combler des silences innombrables et innommables : « *les mots défaits / les mots oubliés / les mots déformés / les mots déplacés / les mots déportés / les mots de l'outre-espace. Ils n'ont plus de place. J'irai, de la cendre sur la tête, pour tout habit un sac, munie du livre de Job, j'irai pleurer le grand deuil des mots perdus. / Québécoite / Privilégiée quand même* »<sup>714</sup>. Voilà, le mot-valise, le mot-phare, le mot-titre est enfin lâché : Québécoite. La rencontre entre la parole nomade et la voix déportée se fait non seulement sur le silence, à partir du silence mais également grâce à la rencontre de topoï communs : l'errance intérieure et extérieure, la dérive identitaire, la mémoire des racines, etc. Bien que la parole nomade fournisse son architecture au roman (pensons aux divisions des chapitres), bien que dans sa postface intitulée « De nouveaux jardins aux sentiers qui bifurquent » Régine Robin insiste sur l'expérience de l'immigration (façon pour elle d'accepter le rôle phare que détient son roman dans ce nouveau courant littéraire de l'époque, la littérature migrante), le paratexte dessine pourtant, comme par petites touches impressionnistes, l'orientation discrète mais précise de la narration vers la judéité. Pour preuve, les auteurs convoqués avant chaque chapitre : Jabès, Kafka, Blanchot, Döblin. Blanchot, par sa présence parmi ces auteurs juifs en déroute, dénote bien évidemment. Mais comme le souligne très justement Kwaterko, cet

---

<sup>713</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 87.

auteur « n'est pas 'moins juif' dans son 'écriture du désastre' »<sup>715</sup>. Ces convocations « figurent bien l'aventure de l'écrivain juif, exilé géographique et en rupture relative avec sa communauté culturelle. Toutefois, ces épisodes traduisent au même titre l'expérience littéraire comme perte, dissémination du sens, déroute du récit, du langage, de l'histoire. »<sup>716</sup>

Car l'incursion de ces listes tirées d'un extérieur en apparence placide ont certes pour fonction « de déjouer la linéarité d'un récit de l'immigration classique (un départ, une arrivée, une installation et ses 'maux') »<sup>717</sup> mais également de heurter une trame romanesque lisse, transparente, incapable de retranscrire, selon Régine Robin, l'expérience de la Shoah :

[...] c'est une voix insituable qui ne souffre aucune métaphore. Irreprésentable. Il n'y pas de métaphore pour signifier Auschwitz pas de genre, pas d'écriture. Écrire postule quelque part une cohérence, une continuité, un plein du sens — même dans l'absurde beckettien — même dans l'angoisse kafkaïenne, le monde a encore forme, consistance — épaisseur. Rien qui puisse dire l'horreur et l'impossibilité de vivre après. Le lieu entre le langage et l'Histoire s'est rompu. Les mots manquent. Le langage n'a plus d'origine ni de direction. Quel temps employer ? Il n'y a qu'un présent éternel. Un présent qui ne passe pas. Le poids de ces millions de morts m'étouffe. En errance d'Europe en Amérique avec ces morts encombrants qui réclament leur dû dans un silence assourdissant.<sup>718</sup>

Ces listes puisent une fois de plus leur origine dans l'événement de la Shoah puisqu'elles rappellent celles dressées par les nazis. Quand Régine Robin intègre dans la narration du *Cheval blanc de Lénine*, sur des pages et des pages, les noms, les dates de naissance, le numéro du convoi ainsi que la date de la déportation des déportés<sup>719</sup>, elle ne fait qu'éclaircir, en quelque sorte, au plus haut point son processus d'inventaire, de compilation : de manière générale, toutes ses classifications en rappellent d'autres, de plus sinistres.

---

<sup>715</sup> Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours*, op. cit., p. 175. Cet auteur fait référence au livre de Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980 — livre qui est une réflexion sur la notion du désastre, réflexions livrées par fragments comme si la linéarité, et la continuité réflexives ne pouvaient être des formes appropriées pour ce sujet.

<sup>716</sup> Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours*, op. cit., p. 175.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>718</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 141. C'est nous qui soulignons.

<sup>719</sup> Régine Robin, *Le cheval blanc de Lénine*, op. cit., pp. 181-183.

Ce défilé de noms et de détails concernant des déportés évoque le générique final du film de Claude Lanzmann, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001). Ce dernier, que le cinéaste définit comme « *adossé à Shoah* » (parce que l'interview de Yehuda Lerner a été menée en Israël en 1979 au moment où Lanzmann construisait le projet de son film *Shoah*, datant de 1985), est sans doute la production la plus « romanesque » du cinéaste, et ce de par son sujet : la seule révolte réussie menée dans un camp d'extermination nazi.

L'interlocuteur de Lanzmann, Yehuda Lerner, haut en couleur, proche d'un Burt Lancaster pour quelques critiques<sup>720</sup> ou d'un Robert Mitchum pour d'autres<sup>721</sup>, finit sa narration épique par l'endormissement soudain qui l'a envahi tout de suite après son évasion, alors qu'il n'est qu'à quelques mètres du camp mis à feu et à sang<sup>722</sup>. Ce sommeil, providentiel et irréel pour le spectateur, n'est pas sans rappeler celui de nombreux personnages de contes, qui avant une renaissance, plongent dans un profond endormissement. Cette pause, cette accalmie après le récit violent de cet homme (il raconte notamment de quelle manière il a tué un des Allemands du camp en lui fendant la tête à l'aide d'une hache) reconforte, régénère par identification le spectateur. Or, Lanzmann ne peut / veut laisser son public sur une note aussi cathartique. Alors, à la fin du film, apparaissent à l'écran les dates et les provenances de tous les convois à destination des chambres à gaz de Sobibor et, chaque fois que ce nombre est disponible, le nombre de personnes qui y ont été transférées pour être tuées — le total des chiffres connus est de plus de 250 000 personnes. Cette liste, interminable, est lue par le cinéaste, comme si le fait qu'elle soit affichée sur l'écran et jointe en même temps à l'écoute de sa prononciation ne permettait aucune échappatoire possible pour le spectateur :

[Samuel Blumenfeld] - Dans la dernière séquence du film, quand défile la liste des convois à destination du camp d'extermination de

---

<sup>720</sup> Voir l'article de Jean-Michel Frodon, « Yehuda Lerner, la liberté à vive voix », in *Le Monde*, mercredi 17 octobre 2001, p. 32.

<sup>721</sup> Voir l'article de Stéphane Regy, « Mettre en scène le suspense : *Sobibor, 14 octobre, 16 heures* », disponible sur <http://www.horschamp.qc.ca/cinema/jan2002/sobibor.html>.

<sup>722</sup> Voici les paroles traduites de Yehuda Lerner, rapportées par Sylvain Marcelli dans son article « *La hache de révolte* », disponible sur <http://www.insite.fr/interdit/2001nov/sobiborb.htm>: « Tout le monde court de l'autre côté de la grille et moi je suis déjà de l'autre côté, la pluie commence à tomber, c'est pas vraiment une pluie très forte, des gouttes, c'était l'hiver en Pologne au mois d'octobre, à cinq heures il fait déjà nuit, je suis rentré dans la forêt et à ce moment-là je pense que l'émotion de tout ce qui venait de passer sur moi, la fatigue, la nuit, mes jambes ne pouvaient plus me porter, et je m'écroule. Je suis tombé et je me suis endormi ».

Sobibor, on passe subitement d'un état d'exaltation à un profond abattement.

[Claude Lanzmann] - C'est d'une violence incroyable. Le fait d'avoir lu cette liste permet de comprendre la portée de la révolte de Sobibor. C'est le devoir et le droit de tuer. C'est pourquoi il était très important que je lise cette liste, que les gens ne soient pas passifs devant ce déroulant. C'est ma voix qui les apostrophe.<sup>723</sup>

Ces données statistiques sont récitées comme une lente prière des morts. Dans ces listes dressées par Robin et qui recouvrent comme dans un refoulé inconscient la perte, Józef Kwaterko y voit en outre « [...] *une parole psalmodique, matrice des anciennes lamentations et des plaintes bibliques, possédant le symbolique pouvoir de totaliser l'expérience juive [...]. Cette prosodie troublée, proche par la confusion des registres et par la disparité des champs lexicaux qui s'y trouvent, des poètes juifs de l'extermination (de Jacob Gladstein, Avrom Sutzkever, Aaron Zeitlin à Paul Celan et Nelly Sachs) [...]* »<sup>724</sup>. Et Régine Robin le dit clairement à Suzanne Giguère : « *Lorsque j'écris des essais, aucun problème d'enchaînement ne se pose, l'écriture est argumentative. En revanche, lorsque j'aborde la fiction, il me faut établir une structure de prosodie, je dois chercher un rythme.* »<sup>725</sup> Les mots extraits d'un réel extérieur, d'observations incessantes, puis intégrés dans une écriture redondante, cyclique (pensons que chaque chapitre de *La Québécoite* se finit toujours et inlassablement par un retour sur Paris, le pays des origines fauchées), se métamorphosent alors en plaintes lancinantes. Régine Robin pense que le style de Georges Perec est habité par le yiddish, il se peut qu'il en aille de même pour son écriture.

Même si toutes ces listes sont chargées de significations, immergées et émergées tout à la fois, tendant à atteindre une dimension désespérée de l'humanité, il ne faut pas oublier leur côté banal, quotidien, presque futile. Cette légèreté déambulatoire, scripturaire vient en contre-poids aux origines si lourdes : « *Il y a enfin ces listes, ces menus objets marqueurs de temps, l'agenda, la boîte à vie, tout ce qui fait trace de la réalité du temps qui passe, de la réalité de l'existence dans sa banalité même. Je crois qu'il me faut insister sur ce point.*

---

<sup>723</sup> Voir l'article « Un acte fondateur dans l'histoire de l'humanité », Samuel Blumenfeld, in *Le Monde*, mercredi 17 octobre 2001, p. 33.

<sup>724</sup> Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours*, op. cit., p. 184.

<sup>725</sup> Régine Robin, entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels*, op. cit., p. 247.

*Pour nous, avoir la vie de tout le monde — aller à l'école, partir en vacances, faire des études, flirter, se marier, avoir des enfants, avoir un métier, aller au cinéma — a été une conquête. L'accession à la banalité fut un grand bonheur.* »<sup>726</sup> Accepter sa survivance est à la fois mélange de culpabilité et de joie intense. Les menus faits et gestes notés participent à la sensation forte d'être en vie. Ils redoublent et concrétisent par leur inscription sur le papier ce qui vient d'être vécu, ce qui a été ressenti comme avoir pu être vécu. Avoir la possibilité de se souvenir fait acte du bonheur de vivre. Narratrice de *La Québécoise* et auteur de ce même ouvrage se confondent (le jeu autobiographique n'est jamais masqué). L'obsession de l'objet agenda est présente dans l'ensemble de l'œuvre de Régine Robin<sup>727</sup> qui s'en explique à Suzanne Giguère :

SG : Dans *La Québécoise*, vous évoquez votre 'amour obsessionnel des listes, des inventaires, des archives'. Expliquez-nous ce vif intérêt.

RR : Mon bureau de travail est une sorte de caverne d'Ali Baba où les murs sont surchargés de livres et d'archives souvent disposés sur trois profondeurs. Dans mon journal et mes précieux agendas, je note les petits riens du quotidien, le fugace, je dresse des listes et des inventaires. Je ne peux rien jeter. Tout doit faire trace. Dans *Le Golem de l'écriture*, je cite le critique américain Frederic Jameson qui définit le post-modernisme en ces termes : 'il ficelle, empaquette la mémoire, sans pouvoir en rendre compte. Mémoires-débris, fragments, collections, empilements et listes, inventaires qui tiennent lieu de mise en ordre' [...]. J'ajoute qu'il m'apparaît normal que plusieurs écrivains et artistes contemporains 'soient fascinés par la tentation de la mémoire 'vide-poche', par l'éclatement, le spot, l'éphémère, le flux, la labilité de l'identité ainsi mise en pièces.'<sup>728</sup>

Perec, quant à lui, dit de son écriture qu'« on pourrait la rapprocher de la technique de Burroughs car c'est presque un 'cut-off' biographique. »<sup>729</sup> Emprunter des faits personnels, les mélanger à de la fiction pure, travailler sur un quotidien jamais loin d'un passé historique marqué, tenter de consigner

<sup>726</sup> Régine Robin, « Vous ! Vous êtes quoi au juste ? Méditations autobiographiques autour de la judéité », *Écriture et judéité au Québec*, op. cit., p. 121.

<sup>727</sup> Voir, entre autre, les premières pages du *Roman mémoriel*.

<sup>728</sup> Régine Robin, entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels*, op. cit., p. 247.

<sup>729</sup> Georges Perec, entretien avec Franck Venaille, « Le travail de la mémoire », *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, p. 87.

l'infiniment petit pour masquer ou révéler la perte afin de toucher à l'infiniment grand, telles sont des ressemblances thématiques entre le style de Robin et de Perec. Perec qui, lui, est orphelin : les bases originelles, les références biographiques, les transmissions quelles qu'elles soient font cruellement défaut. À cette perte de la mémoire générationnelle, Perec va réagir en devenant lui aussi hypermnésique. Comme pour faire pièce à ce blanc, sa mémoire enregistre dorénavant tout ce qui lui paraît faire signe et sens. Elle se repaît de données de toutes sortes, comme si, après avoir tout perdu, sa mémoire devait désormais ne plus rien laisser disparaître, « *Tout le travail d'écriture se fait toujours par rapport à une chose qui n'est plus* »<sup>730</sup> pense-t-il. Cette mémoire hypertrophiée s'organise, comme chez Régine Robin, surtout autour de lieux (*Espèces d'espaces*<sup>731</sup>, *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien*<sup>732</sup>, *La vie mode d'emploi*<sup>733</sup>, etc.). Elle lui sert dès lors de substrat, d'une identité de remplacement. Cette mémoire à la fois strictement personnelle (lui seul a tant emmagasiné, lui seul a tant emmagasiné de *cette* façon, en choisissant de relever tel détail plutôt qu'un autre, lui seul a tant emmagasiné en y glissant des souvenirs autobiographiques, etc.) et impersonnelle (rien de plus anonyme que des listes de substantifs...), il la transforme en terrain de jeux, de recherches et d'échanges, et fait de la mémoire non pas un lieu forclos, mais ludique et dynamique, en totale connexion avec son lecteur : « *Tout cela étant à faire partager aux autres, faisant partie de quelque chose dont l'aboutissement est un objet matériel, le livre, qui appartiendra aux autres, qui sera partagé, échangé. Tout cela est une approche de ma propre histoire mais dans la mesure seulement où elle est collective, partageable.* »<sup>734</sup>

Dans un article consacré à « Comment la littérature réinvente la mémoire », Claude Burgelin analyse ainsi cette interactivité mémorielle, « *De jardin privé, [la mémoire de Perec] devient place publique.* »<sup>735</sup> Il enchaîne, et à juste titre d'ailleurs, sur une brève étude de *Je me souviens*, livre tirant sa plus grande force d'un croisement entre le privé et le public :

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>731</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

<sup>732</sup> Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1983.

<sup>733</sup> Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette / P. O. L., 1978.

<sup>734</sup> Georges Perec, entretien avec Franck Venaille, « Le travail de la mémoire », *op. cit.*, p. 92.

<sup>735</sup> Claude Burgelin, « Comment la littérature réinvente la mémoire », in *La Recherche*, « La mémoire et l'oubli. Comment naissent et s'effacent les souvenirs », juillet/août 2001, n°344, p. 79.

Son *Je me souviens* est à cet égard exemplaire. 480 fois, il décline la phrase 'Je me souviens de...' en la faisant suivre d'un nom propre, d'un événement médiatique, d'un refrain, de l'intitulé d'une émission de radio, d'un slogan publicitaire, du titre d'un manuel scolaire [...]. Cette litanie de souvenirs fait inmanquablement venir aux lèvres un 'moi aussi...'. Et si les souvenirs d'un homme né en 1936 ne peuvent être ceux de qui est né bien après, la manière de faire de Perec indique une politique et presque une éthique de la mémoire : ces menus débris [...] signent notre façon d'avoir été latéralement contemporains de l'histoire et sont source d'un plaisir partagé de la réminiscence. Ainsi, tout en restant, consciemment ou non, lieu du traumatisme, la mémoire devient également composante d'une sorte de bonheur discret du souvenir. D'autant plus que nous sont proposées par de tels biais des stratégies actives par rapport à la mémoire. On peut par exemple ne pas attendre qu'elle fasse passivement son travail de passoire.<sup>736</sup>

Le fait que le lecteur soit relié par le biais de la fiction à des marqueurs historiques, des références socio-culturelles puisés dans son environnement plus ou moins proche l'oblige, comme malgré lui, à se situer dans une spirale mémorielle<sup>737</sup>. Les observations de Robin et Perec, extraites pour l'ensemble de la sphère collective, touchent à une dimension affective indéniable. Car il s'agit pour le lecteur, non pas d'une prise de connaissance, mais d'une reconnaissance. Qui est allé à Montréal ou qui a vécu à Paris se substitue plus qu'aisément au personnage-support de *La Québécoise*, protagoniste au final suffisamment anonyme pour pouvoir y projeter tout un ensemble d'affects. L'écho, la perméabilité se réalise d'autant mieux lorsque le lecteur est confronté aux descriptions parisiennes, où les marques d'émotivité sont plus importantes que

<sup>736</sup> *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

<sup>737</sup> Dans un passage que Régine Robin n'a pas gardé dans la version définitive de *La Québécoise*, l'auteur s'était essayé à formuler cette mémoire générationnelle « dont la formule emblématique serait 'ce que nous avons connu de meilleur' » : « [...] Delenda est Carthago. Ah ! que j'ai été jeune un jour. Voici venir les temps où vibrant sur sa tige. Suave mari magno. Il y a deux mille ans, notre pays s'appelait la Gaule et ses habitants les Gaulois. Ô temps suspends ton vol. J'ai une gueule d'atmosphère. Ça vous chatouille ou ça vous gratouille. [...] Longtemps je me suis couché de bonne heure. À nous deux Paris. Les sanglots longs des violons. Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage. Mon beau navire ô ma mémoire. [...] » (voir *Le roman mémoriel*, op. cit., pp. 56-57). Toutes ces successions de phrases fonctionnent tels les « Je me souviens... » de Perec.



dans les descriptions montréalaises davantage inscrites dans l'éclatement, la technique du *patchwork* (voir précédemment les deux types de listes répertoriées par Madeleine Frédéric) :

Denfert-Rochereau. Le gros lion et l'immense carrefour. C'était surtout le changement pour atteindre la ligne de Sceaux, car en ce temps-là, il n'y avait pas de RER et pour rejoindre Fontenay-aux-Roses, il fallait prendre le métro à Luxembourg ou changer à Denfert. Long quai gris, baraque où l'on achetait *Le Monde* et des bonbons, couloirs assez longs pleins de monde avec sur les murs des publicités idiotes. Persil lave plus blanc. (On n'avait pas encore inventé la mère Denis) ou Ya bon banania. En été, il faisait bon se promener dans l'odeur des feuilles mouillées, rue Froideveaux.<sup>738</sup>

Or, Paris est la ville du traumatisme (le point nodal étant la rafle du Vélodrome d'Hiver). Créer un lien affectif plus marqué avec cette ville permet de faire remonter le lecteur jusqu'à la dénonciation de cet événement. Les jalons qui l'y conduisent (des slogans publicitaires connus et reconnus parsemés dans le texte sans aucune marque typographique distinctive ; des repères géographiques centraux, etc.) s'expriment dans le confort, le réconfort, la stabilité des signes. Lorsque la ligne narrative se brouille à l'approche de l'expression du trauma, le lecteur n'en est que plus déstabilisé. Sa passivité étant remise en cause, il se trouve dans l'obligation de recoller les morceaux pour que l'information lui parvienne dans sa signification la plus intégrale possible. Il prend alors conscience que ce sont justement des morceaux, des débris historiques qu'il a à manipuler. Comme l'exprime la romancière dans un jeu de mots « [...] *monuments aux morts. Le mot nu ment aux morts.* »<sup>739</sup>, pour elle, la mémoire officialisée, parce que figée, statique, élaborée par avance, pré-mâchée, ne peut être la seule dépositaire du travail de mémoire. Le *Je me souviens* de Perec, beaucoup plus ludique et léger dans sa tonalité (qui a pourtant pour antécédent implicite la Seconde Guerre mondiale puisque « *ses souvenirs s'échelonnent pour la plupart entre ma 10<sup>e</sup> et ma 25<sup>e</sup> année, c'est-à-dire entre 1946 et 1961* »<sup>740</sup>), implique une grande interactivité avec le lecteur, et l'oblige à penser à ce qui peut faire sens

<sup>738</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., pp. 106-107.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>740</sup> Georges Perec, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978, p. 119.

dans le champ mémoriel : « *L'idée serait que tout le monde pourrait écrire Je me souviens, mais que personne ne pourrait écrire les 455 'je me souviens' qui sont dans ce livre, que personne ne pourrait écrire les mêmes. C'est comme dans la théorie des ensembles, je partage avec X des souvenirs que je ne partage pas avec Y et dans le grand ensemble de nos souvenirs chacun pourrait se choisir une configuration unique. C'est la description d'un tissu conjonctif, en quelque sorte, dans laquelle toute une génération peut se reconnaître.* »<sup>741</sup>

Tout les livres de Perec ne sont pas si ouverts. Lorsqu'il rédige *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités pendant l'année 1974*, il ne se préoccupe, en raison d'« *une véritable phobie d'oublier* »<sup>742</sup>, que de dresser chaque jour la liste de tout ce qui a constitué ses repas. Acte d'une grande futilité qui, une fois réinséré dans l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, fait plus que sens : « *Un mémorial de l'infime, mais qui peut devenir socle d'une mémoire. Car la mémoire n'a pas à jouer les grandes dames : elle se nourrit de tout, à commencer par ce à quoi nous ne prêtons qu'une attention distraite ou discrète* »<sup>743</sup> écrit Claude Burgelin au sujet de ce catalogue pour le moins étrange. Georges Perec, auteur d'un livre au titre évocateur *Penser / Classer*<sup>744</sup>, expose dans une lettre à Maurice Nadeau datée du 7 juillet 1969 certains de ses projets littéraires parmi lesquels figurent ceux qu'il nomme *Loci Soli* et *Lieux où j'ai dormi* (toujours cette prépondérance du thème de l'espace...). Ce dernier est relativement simple puisqu'il consiste « *à être une sorte de catalogue de chambres, dont l'évocation minutieuse (et celle des souvenirs s'y rapportant) esquissera une sorte d'autobiographie vespérale.* »<sup>745</sup> Le premier projet est, en revanche, beaucoup plus complexe et il peut être rapproché de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* puisqu'il consiste en une observation de certains

<sup>741</sup> Georges Perec, entretien avec Franck Venaille, « Le travail de la mémoire », *Je suis né, op. cit.*, p. 92. Lire également p. 83 : « Ce qui est le plus net pour moi dans le travail sur *Je me souviens*, c'est que je ne suis pas le seul à me souvenir. C'est un livre que je pourrais appeler 'sympathique', je veux dire qu'il est en sympathie avec les lecteurs, que les lecteurs s'y retrouvent parfaitement. Ça fonctionne comme une sorte d'appel de mémoire parce que c'est une chose qui est partagée. C'est très différent de l'autobiographie, de l'exploration de ses propres souvenirs, marquants, occultés. C'est un travail qui part d'une mémoire commune, collective. »

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 87 : « Mais il y a une période (qui correspond d'ailleurs à une psychanalyse) où j'avais une véritable phobie d'oublier. J'ai publié dans *Action Poétique* un texte qui s'appelait '*Tentative d'énumération de tous les aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours d'une année*' ! Je tenais un journal. Je notais mes repas et cela donne un résultat qui est à la fois monstrueux et tout à fait curieux. C'était une démarche tout à fait compulsive ! la peur d'oublier ! »

<sup>743</sup> Claude Burgelin, « Comment la littérature réinvente la mémoire », *op. cit.*, p. 79.

<sup>744</sup> Georges Perec, *Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1985.

<sup>745</sup> Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », *Je suis né, op. cit.*, p. 61.

lieux de cette ville qui se serait étalée sur une douzaine d'années<sup>746</sup>. Ces explorations infinies et multiples de l'espace (nous reviendrons ultérieurement sur cette notion), qui ressemblent à l'exploitation de Montréal et Paris par Régine Robin dans *La Québécoise* et du shtetl de ses origines, Kaluszyń en Pologne, dans *Le cheval blanc de Lénine*, tentent de retenir, d'enraciner des moments, que l'on dit dans le langage courant, avoir eu lieu. Elles sont la concrétisation de ce que l'individu a pu avoir été (ou aurait pu être) à un moment donné et donc dans un lieu donné. Ou comment un lieu façonne, voire prédétermine, influence, modèle un individu. Par ces inventaires, ces observations consignées, il s'agit de faire mur à ce qui a fui et ce qui peut fuir. Tout chez Perec peut faire l'objet d'une rétention, même, ou surtout, des manifestations aussi fugaces et désordonnées que ses rêves (cela a produit *La boutique obscure*<sup>747</sup>). Cette profonde hantise de la perte se révèle à son plus haut point au moment où Perec entame une analyse avec Pontalis<sup>748</sup>. Comme si cette expérience, où est remise profondément en cause la maîtrise des émotions ainsi que des sentiments, et où la mémoire devient un enjeu principal, ne devait qu'accentuer ce lâcher-prise, notamment celui possible, probable de la mémoire :

En même temps s'instaura comme une faillite de ma mémoire : je me mis à avoir peur d'oublier, comme si, à moins de tout noter, je n'allais rien pouvoir retenir de la vie qui s'enfuyait. Chaque soir, scrupuleusement, avec une conscience maniaque, je me mis à tenir un espèce de journal : c'était tout le contraire d'un journal intime ; je n'y consignais que ce qui m'était arrivé d'« objectif » : l'heure de mon réveil, l'emploi de mon temps, mes déplacements, mes achats, le progrès — évalué en lignes ou en pages — de mon travail, les gens que j'avais rencontrés ou simplement aperçus, le détail du repas que

<sup>746</sup> Voir l'exposition de ce projet par Georges Perec dans une lettre adressée à Maurice Nadeau, *Je suis né*, op. cit., p. 58.

<sup>747</sup> Georges Perec, *La boutique obscure*, Paris, Denoël-Gonthier, 1973. Voir à ce sujet Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », *Je suis né*, op. cit., p. 75 : « Pendant plusieurs années, j'ai noté les rêves que je faisais. Cette activité d'écriture fut d'abord sporadique, puis devint de plus en plus envahissante : en 1968, je transcrivis cinq rêves, en 1969, sept, en 1970, vingt-cinq, en 1971, soixante ! ».

<sup>748</sup> Il est à noter qu'avec Pontalis, Perec entame son troisième travail thérapeutique, le premier s'étant réalisé avec Françoise Dolto.

j'avais fait le soir dans tel ou tel restaurant, mes lectures, les disques que j'avais écoutés, les films que j'avais vus, etc.<sup>749</sup>

Le biographe David Bellos retrace, non sans une certaine ironie, l'origine du nom de Perec (origine sémantique connue de Perec qu'il expose dans *W ou le souvenir d'enfance*<sup>750</sup>) qui, en hébreu, signifie « trou »<sup>751</sup> et qui, en hongrois, désigne un bretzel : « Sorti d'un 'trou' hébreu, le nom polonais de Perec redevient 'pain à trous' en Hongrie. Le thème de l'absence, on le voit, a un poids spécifique pour un écrivain ainsi désigné deux fois par son nom comme un homme à trous. »<sup>752</sup> Il ne s'agit pas de voir dans ce nom une certaine prédestination thématique de l'œuvre de Perec ; il s'agit de noter que Perec connaissait les significations de son nom et les résonances que celles-ci pouvaient trouver dans le déroulement de sa propre vie. Le jeu du plein et du vide<sup>753</sup>, tel semble bien être la problématique centrale de l'œuvre de Perec (et par comparaison, celle de Robin) :

On considère souvent l'écriture de Georges Perec comme une écriture du manque. Non sans raison. Lui-même a souligné l'importance d'un vide central dans son univers formel et fictionnel où le lipogramme (*La Disparition*, bien sûr, mais aussi tous les autres genres à contraintes lettriques fortes qui exploitent des alphabets lacunaires) et la pièce manquante (du puzzle et de l'immeuble pour *La vie mode d'emploi*) jouent un rôle majeur : 'J'avais une sensation de vide [...]. Alors j'essaie de construire quelque chose à partir de ce vide.' Mais on a peut-être un peu trop oublié que cette absence est toujours associée à son inverse, quelque chose que Perec désigne comme 'tentative de saturation', 'd'épuisement', 'd'inventaire'. 'Sature l'incomplet' [...].<sup>754</sup>

---

<sup>749</sup> Georges Perec, *Penser / Classer*, cité par David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 562.

<sup>750</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 56.

<sup>751</sup> David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, op. cit., p. 24. En outre, Perec rappellera souvent qu'il tenait à l'absence d'accent aigu sur le premier 'e' de son nom, ceci afin de se détacher d'une orthographe aux tonalités bretonnes et de se rapprocher ainsi de ses racines juives.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>753</sup> Nous empruntons cette expression au titre d'un article de Jean D'Ormesson, « Perec (1936-1982) : Le jeu du plein et du vide », *Une autre histoire de la littérature française*, Tome 2, Paris, Seuil, collection Points, 1999, pp. 333-337.

<sup>754</sup> Bernard Magné, « Quelques pièces pour un blason ou les sept gestes de Perec », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 205.

Dans un article relativement pertinent consacré à Georges Perec, Jean D'Ormesson pose le postulat de base suivant : « *La première expérience de Georges Perec est l'extermination* »<sup>755</sup>, en référence notamment à la perte de ses parents. À partir de cette constatation première va alors se dérouler son article qui analyse, de manière certes sommaire, les principales œuvres de Perec, mais toujours dans la relation de cette absence originelle :

Peut-être pour lutter, en haussant les épaules, contre cette invasion du vide, le premier ouvrage publié de Georges Perec est un roman du trop-plein : *Les Choses* [...], chant ironique d'une société de consommation qu'il est le premier à dénoncer. [...] Le vide ne va pas tarder à revenir en force. [...] *Un homme qui dort* marque déjà un retour au détachement du monde. Mais, en contre-point aux *Choses*, c'est *La disparition* qui sera, par excellence, le roman de l'absence.<sup>756</sup>

Au sujet de *La vie mode d'emploi*, D'Ormesson y voit le livre par excellence de la dynamique des vases communicants entre le plein et le vide. Et cette équation, pour lui, se devine à merveille, toujours dans un jeu onomastique, grâce au nom d'un des protagonistes du roman, Bartlebooth :

Ce nom est bien intéressant parce que c'est un nom-valise fait de la fusion de deux noms de personnages littéraires : Bartleby, le héros de Melville ; Barnabooth, le héros de Larbaud. [...] Herman Melville avait inventé un personnage qui incarnait l'absence au monde et le refus d'agir : Bartleby. Chaque fois que ses supérieurs ou ses amis ou la pression des événements l'invitaient à une initiative, Bartleby répondait : 'Je préférerais ne pas le faire'. [...] Barnabooth, en un sens, est l'inverse de Bartleby. Nous le connaissons déjà : c'est la possession du monde en face de son refus. Il est riche, il court la planète, il écrit des poèmes et des récits de voyage. Il est permis de le dire : c'est le plein contre le vide, c'est la présence contre l'absence. Autour de Bartlebooth qui combine en lui les pulsions de Bartleby et de Barnabooth, *La Vie mode d'emploi* est le puzzle de la présence et de l'absence.<sup>757</sup>

---

<sup>755</sup> Jean D'Ormesson, « Perec (1936-1982) : Le jeu du plein et du vide », *op. cit.*, p. 333.

<sup>756</sup> *Ibid.*, pp. 333-334.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 336.

Dans cette partie, intitulée « Hypermnésie », un livre a fait naturellement défaut et a brillé par son absence ; il s'agit bien entendu de *La Disparition*<sup>758</sup>. Roman lipogrammatique, il n'en est pas moins amnésique puisqu'il est consacré, « en creux », à la disparition de la mère de l'auteur et à ces millions d'absents. *La disparition*, livre ludique écrit sans la voyelle « e », est la métaphore par excellence de l'expression de l'absence. Tout le roman est construit autour d'un manque, et qui plus est autour de cette absence d'une lettre qui apparaît au lecteur, comme une des plus courantes et incontournables de notre langage. Au fil des pages, le lecteur s'accoutume à la narration qui lui est offerte sans comprendre la signification induite par le titre. La supercherie lui est révélée au final à sa grande surprise. Ce jeu scripturaire est en quelque sorte la métaphore de cette « *rupture entre histoire et mémoire* »<sup>759</sup> qu'interrogent Robin et Perec. Le lecteur, et surtout le lecteur européen, vit sur une béance éthique, mémorielle, dans une certaine accoutumance, rassuré par les commémorations et musées officiels censés prendre en charge la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. Et pourtant, un « e », comme six millions de juifs, ont disparu de la narration collective...

Des différences majeures sur ce thème du plein et du vide — vases communicants — dans les œuvres de Robin et Perec existent pourtant bel et bien. Tout d'abord, la charge ludique des inventaires, compilations, catalogues, etc. est sans doute plus forte chez ce dernier et ce, notamment, en raison de son appartenance à l'Oulipo qui s'est donné pour objet la pratique de l'écriture sous contrainte.

Alors que les énumérations chez Robin se veulent par essence anarchiques, cassant l'ordre de la narrativité (« *Pas d'ordre.* » tels sont les tous premiers mots laconiques et impératifs de *La Québécoise*), reflétant les chaos historiques, mimant les mouvements de la déambulation, l'écriture perecquienne répond parfois à des exigences littéraires, stylistiques qui n'ont pas d'autres significations que remplir les conditions du jeu. Comme Bruno Blasselle le souligne finement, « *Au commencement de l'œuvre de Georges Perec, il y a la passion de l'inventaire. Mais le 'vertige ineffable' de l'énumération suscite une première*

---

<sup>758</sup> Georges Perec, *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969.

<sup>759</sup> Régine Robin, *Le cheval blanc de Lénine*, op. cit., p. 219.

question : celle de l'ordre. »<sup>760</sup> L'abondance chez Perec ne serait que désordre apparent alors qu'il existe chez Robin une recherche volontaire et têtue du désordre pour signifier entre autres la cacophonie montréalaise ainsi que le multiculturalisme cher à la narratrice et idéologiquement en vogue :

En somme, la problématique de l'hétérogène est au rendez-vous. Valorisation de la dispersion qui est souvent associée à l'émergence de la pensée post-moderne lorsqu'il s'agit de conceptualiser l'élaboration du devenir-étranger. Les thèmes de l'entre-deux, de l'hybridité et du plurilinguisme (Bakhtine) permettent en somme d'interroger la signification labile du cosmopolitisme. Les conséquences de cette introduction d'une pensée de la rupture sont en effet riches d'enseignement. Elles contribuent à remettre en question une définition monologique de l'identité [...]. C'est que le désordre apparaît paradoxalement comme moment fondateur du cosmopolitisme.<sup>761</sup>

Simon Harel résume bien ici tous les poncifs actuels que porte en lui le mot, très couru et à fortes connotations positives, de désordre. À savoir si une conception monologique de l'identité a jamais existé, notamment après les découvertes apportées par la psychanalyse au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et aussi par une histoire de la littérature qui est loin de mettre en avant cette même identité monologique...

L'exploration ludique de l'écriture pour elle-même, dans un second temps, amène à davantage dégager l'œuvre de Perec d'un devoir de mémoire. Certes, l'absence, le passé, le questionnement sur la judéité, l'exil sont certains des thèmes de l'univers perecquien mais ils ne sont pas aussi apparents que dans l'univers de Robin sans doute parce que, comme l'a dit Perec à Luc Rosenzweig en septembre 1979 (alors qu'en avril de la même année il a embarqué au Havre pour se rendre en bateau à New York afin de mener à bien son projet sur Ellis Island — ce qui donnera lieu au livre où il s'exprime le plus ouvertement sur ses origines juives), « *Je ne porte pas ma yiddishkeit en bandoulière* »<sup>762</sup>. Outre ces thèmes, celui de

---

<sup>760</sup> Bruno Blasselle, « Le fond privé Georges Perec à la bibliothèque de l'Arsenal », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 10.

<sup>761</sup> Simon Harel, « La parole orpheline de l'écrivain migrant », *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, sous la direction de Pierre Nepveu et Gilles Marcotte, Montréal, Fides, 1992, p. 395.

<sup>762</sup> Georges Perec cité par Pierre Getzler, « *D'un embarras d'espaces* », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 171.

l'espace est sans conteste une pierre de touche où se rencontrent les univers de nos deux auteurs.

**5. 2. 3. L'espace : « Vivre, c'est passer d'un espace à un autre sans se cogner »<sup>763</sup>(Perec) ; « La porosité des lieux t'habitait »<sup>764</sup> (Robin)**

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts... De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.<sup>765</sup>

Et cette conquête passe pour Perec par l'écriture, et notamment par l'essai d'où est extrait la citation, *Espèces d'espaces*, mais cette exploration spatiale — les *Perec/rinations*... — envahit l'ensemble de son œuvre : *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, *Récits d'Ellis Island*, *Les lieux d'une fugue*, *La vie mode d'emploi*, etc. Sans exclure ses projets littéraires qui n'ont pas vu le jour et qui ont été esquissés précédemment : *Soli Loci*, *Lieux où j'ai dormi*. Tout espace est questionnement pour Perec. Dans *Espèces d'espaces*, dans un mouvement *crescendo*, amplificateur, il commence par interroger la page, puis le lit, la chambre, l'appartement, l'immeuble, la rue, le quartier, la ville, la campagne, le pays, l'Europe, le monde, pour enfin embrasser l'espace. Perec part du postulat qu'« au départ, il n'y a pas grand-chose : du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace

---

<sup>763</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974/2000, p. 16.

<sup>764</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 58.

<sup>765</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 179.



alentour »<sup>766</sup> ; l'individu se construit en parallèle avec la conscience de plus en plus aiguë qu'il acquiert de ce qu'il entoure... mais, ce « rien », ce « pas grand-chose » peut aussi recouvrir cet espace sans mémoire, sans souvenir qui caractérise son enfance (« *Je n'ai pas de souvenirs d'enfance* » telle est une des premières phrases de *W ou le souvenir d'enfance*) : né d'une immigration, enfant de l'exode, ses premiers lieux ne sont pas fixes et ses premiers souvenirs ne sont pas fixés. Pour Robin, ce cheminement se redouble d'un exil choisi pour Montréal.

Enfants de l'immigration, première génération de l'intégration en France, Régine Robin (dont *La Québécoise*, *L'immense fatigue des pierres*, *Le cheval blanc de Lénine* ne sont que des déambulations réelles ou fantasmées dans Paris, Montréal, Katluszyn) et Georges Perec savent sans doute intimement qu'un lieu, un autre lieu, un premier lieu, et en cela un lieu mythique, les a habités bien avant leur naissance. Ce lieu, point de départ originel, est, en outre, un tragique point de retour aussi bien d'un point de vue personnel que collectif. Il n'est pas le simple pays quitté par les parents et la famille, il est également leur tombeau. Lorsque Perec évoque la probable déportation de sa mère à Auschwitz, il écrit « *Elle revit son pays natal avant de mourir. Elle mourut sans avoir compris.* »<sup>767</sup>

La Pologne est relativement absente des divers écrits des deux auteurs, elle est une géographie contournée, loin d'être centrale. Pourtant, en raison du vide qu'elle véhicule (ses non-dits et ce qu'elle a enlevé), elle semble provoquer des lieux qui lui sont antithétiques dans leurs descriptions : pleins, centraux, affectivement chargés. Régine Robin met ainsi en lumière la création de ses propres lieux d'ancrage en réaction à ce vide :

Mon écriture cherche aussi des lieux d'ancrage à la place de ces non-lieux de la mémoire que sont la Pologne, l'Europe centrale et orientale, non-lieux où il n'y a plus rien. [...] À l'inverse, je tente de retrouver un sol dans d'autres lieux à même les formes que j'ai indiquées. Il y a d'abord la francité, la France, l'école républicaine, Paris, son imaginaire. De là ces itinéraires obsessionnels de Belleville à Montparnasse, cette poétique des bistrots et des rues, ces déplacements perpétuels, la flânerie qui ne sont là que pour occulter

---

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>767</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 53.

les blancs d'une identité blessée dès le départ. [...] Il n'y aurait plus d'étoile à coller sur la peau. Plus français que moi, tu meurs ! Il y a ensuite Montréal, un véritable nouveau départ, l'énigme du Nouveau Monde, la porte de l'Amérique, *the American dream* en français, un sol qui n'a pas connu la guerre, l'occupation, la persécution. Il est difficile de dire ce que représente Montréal pour moi : être à l'abri, totalement à l'abri, le refuge. Et c'est là que le nationalisme interfère. Il vient ternir cette image du refuge, relance une machinerie qui, elle, fut bien réelle au temps de mon enfance. Il y a enfin ces listes, ces menus objets marqueurs de temps, l'agenda, la boîte de vie, tout ce qui fait trace de la réalité du temps qui passe, de la réalité de l'existence dans sa banalité même.<sup>768</sup>

Ainsi, trois larges zones géographiques communes aux univers de Perec et Robin se dégagent de leurs œuvres : la France (Paris principalement), l'Amérique du Nord (Montréal — uniquement pour Robin / New York, Ellis Island — décrits par les deux écrivains), la Pologne (les camps).

Plus précisément, pour Régine Robin, deux types de lieux se distinguent dans l'univers perecquien : les « Lieux » et les « non-lieux ». Les premiers désignent ceux qui sont habitables, identifiables, acceptés et acceptables — ils sont centraux, à l'intérieur ; les seconds qualifient ceux qui sont, à l'opposé, inhabitables, insaisissables voir incompréhensibles, excentrés et se subdivisent en deux catégories : les vivants (Ellis Island), les mortifères (les camps). Un troisième lieu se dégage au final, celui du hors lieu de l'écriture :

Je voudrais montrer que son œuvre est d'abord une *mélodie des lieux*, des lieux anthropologiques en voie de déglissement, de ruine, de destruction, en passe de devenir non-lieux. De là la nostalgie qui s'attache à tous les quartiers de Paris en voie de transformation. Il nous faudra aussi nous arrêter à ce non-lieu par excellence qu'est Ellis Island [...] ; prendre en compte encore d'autres non-lieux moins faciles d'accès, lieux de l'horreur, les camps, abordés par le biais de

---

<sup>768</sup> Régine Robin, « Vous ! Vous êtes quoi au juste ? Méditations autobiographiques autour de la judéité », *Écriture et judéité au Québec*, op. cit., pp. 120-121.

l'île de W. [...] Le tout se rejoint sans faire synthèse et trouve son semblant d'unité dans un 'hors-lieu' qui est celui de l'écriture.<sup>769</sup>

La distinction qu'opère ici Régine Robin peut également s'appliquer à sa propre écriture ; il suffit de se référer au sous-titre du *Roman mémoriel*, livre qui retrace tout son parcours intellectuel : *de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Si Régine Robin s'intéresse à l'espace chez Perec et notamment à son *Paris-nostalgie*, c'est que sans doute, elle sent que des ponts sensibles s'instaurent entre son œuvre à elle et son œuvre à lui. D'ailleurs, de manière commune et identique, leur exploration spatiale à tous deux est essentiellement citadine (« *Georges Perec était, avant tout, le prototype du 'nomade urbain'* »<sup>770</sup> affirme Paul Virilio), affective (la plupart des lieux décrits sont à rattacher au vécu de l'auteur, Régine Robin affirme même que « *Georges Perec est d'abord un familier, un usager, un amoureux du lieu anthropologique, du lieu qui a une histoire ou qui est liée à la sienne, d'un lieu-repère* »<sup>771</sup>), populaire (ces mêmes lieux sont ceux de tout le monde ; qu'ils soient connus ou non du lecteur, ils sont saisissables, comme intuitivement reconnaissables, ils pourraient être qualifiés de lieux communs, avec toutes les connotations qu'implique cette expression). Enfin, elle tente de restituer une atmosphère typique du lieu à l'aide d'observations qui transforment le caractère éphémère de ces instantanés en clichés intemporels (« *Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère !* » s'écrit un héros perecquien<sup>772</sup>). Elle est donc profondément synonyme d'attachement, d'enracinement, ce qui semble être une quête perpétuelle chez ces deux auteurs (Perec, en visite chez des amis à Annecy et frappé par le luxe ostentatoire de leur maison, constate avec un ton décalé « [...] *balustrade sur le lac, tennis, canot à moteur, grand salon de famille, ses fauteuils [...] et même et surtout le carrelage des chiottes, carreaux blancs aux coins écornés par de petits losanges bleus : ce carrelage suffirait à enraciner une existence, à justifier une mémoire, à fonder une tradition* »<sup>773</sup>). Ce que nous

---

<sup>769</sup> Régine Robin, « Georges Perec, Paris-nostalgie. Lieux, non-lieux et le hors-lieu de l'écriture », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 183.

<sup>770</sup> Paul Virilio, « Un homme qui marche », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 161.

<sup>771</sup> Régine Robin, « Georges Perec, Paris-nostalgie. Lieux, non-lieux et le hors-lieu de l'écriture », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 182.

<sup>772</sup> Phrase citée par Bernard Magné, « Quelques pièces pour un blason ou les sept gestes de Perec », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 202.

<sup>773</sup> Phrase citée par David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, op. cit., p. 474. Voir l'excellente étude de Bernard Magné sur cette image récurrente du carré au coin écorné dans l'œuvre de Perec dans l'article intitulé « Quelques pièces pour un blason ou les sept gestes de Perec », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit.

pourrions nommer d' « exotique » n'existe donc pas dans leurs créations car il s'agit d'espaces de proximité, propres à leur vécu. Dans son article justement consacré à l'espace parisien développé par Perec dans ses oeuvres, Régine Robin insiste sur ce Paris-affectif, sur ce Paris-proximité perecquien en revenant sur le projet de *Soli Loci* :

On sait que Georges Perec avait entrepris un immense projet, qu'il abandonna en 1975 et dont le titre fut d'abord 'Soli Loci' puis 'Lieux'. Il avait choisi dans Paris douze lieux (des rues, des places, des carrefours, un passage), ou bien dans lesquels il avait vécu, ou bien auxquels le rattachaient des souvenirs particuliers. [...] Un lieu est nettement excentré. Il s'agit bien sûr de la rue Vilin, dans le 20<sup>e</sup> arrondissement. [...] Il s'agit bien d'un Paris protégé, d'un Paris qui a une âme, d'un Paris cinéma, restaurants, places, rues et passages.<sup>774</sup>

Dans ce lieu excentré, le 20<sup>e</sup> arrondissement, Perec et Robin y ont vécu tous deux leur jeunesse. Alors que pour Perec, il est uniquement le lieu de la toute petite enfance où ses parents étaient encore en vie, pour Régine Robin, il est celui de l'enfance ainsi que de l'adolescence ; souvent, elle évoquera le quartier de Belleville dans ses écrits : « *Tu avais été ce morceau de Belleville au coin de la rue Piat et de la rue Vilin.* »<sup>775</sup> Le cinéaste et ami de Perec, Robert Bober, a d'ailleurs tourné en 1992 un film intitulé *En remontant la rue Vilin* à partir de vieilles photos des années 1930 et des années 1950.

Cette fameuse rue est, pour Régine Robin, un des emblèmes qui constituent « *la mélopée des lieux en voie de disparition* » déployée dans la production perecquienne : « *L'œuvre de Georges Perec est pleine de destruction, de disparition, de cassure, de coupures. La vie mode d'emploi renvoie l'écho de la disparition de la rue Vilin sous les bulldozers de la modernisation de Paris. Il n'y pas que la mère qui disparaît sans laisser de traces. Le quartier où il a vécu petit enfant disparaît aussi, jusqu'au tracé des rues, qui finit par être totalement englouti.* »<sup>776</sup> S'ensuivent dans le texte de Robin des citations issues de l'œuvre de

---

<sup>774</sup> Régine Robin, « Georges Perec, Paris-nostalgie. Lieux, non-lieux et le hors-lieu de l'écriture », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 185.

<sup>775</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 58.

<sup>776</sup> Régine Robin, « Georges Perec, Paris-nostalgie. Lieux, non-lieux et le hors-lieu de l'écriture », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 183.

Perec concernant tous ces « *lieux de déglingue* »<sup>777</sup>. Paul Virilio met lui aussi l'accent sur « *ces lieux où rien ne pousse, mais où tout s'évacue chaque matin, dans la benne à ordures.* »<sup>778</sup> Perec s'intéresse sans doute à ces lieux au bord de l'oubli car ils lui rappellent le prix de la sauvegarde, la nécessité de faire trace. Ils sont pour lui l'évocation directe, l'exemple même de la mise en souvenir ; la confrontation immédiate à la captation, à la rétention. Leur faillite matérielle appelle une consolidation mémorielle. Ils sont comme des ressorts, des outils provoquant l'anamnèse. Dans l'entretien avec Franck Venaille sur le travail de la mémoire, Perec évoque, sur un trajet qu'il a fait sur la ligne de Sceaux, l'image anodine d'« *une sorte de hangar rempli d'anciens portillons* » qui provoque chez lui la constatation suivante « *eh, bien, pour moi, c'est une sorte de mémoire active* ». <sup>779</sup> Ces portillons, qui ne sont plus en circulation, incarnent pour lui des images, des moments d'une époque précise révolue ; ils ont été le reflet, la saveur, au moment de leur utilisation, d'un Paris d'un moment donné... Un projet littéraire qu'évoque la femme de l'écrivain, Paulette Perec, dans sa « Chronique de la vie de Georges Perec », illustre à merveille ce croisement entre la mémoire et son inscription dans la ville. Il s'agit de *L'herbier des villes*, titre provisoire d'un roman qui n'a jamais vu le jour : « *Il s'agissait de recueillir tout ce que produit la ville : tickets, prospectus, notations relevées dans les vitrines, sur les affiches, etc. et de les fixer dans un registre comme la flore des campagnes dans un herbier* »<sup>780</sup>.

L'hypermnésie trouve ici, dans la ville en constante évolution, une de ses sources intarissables, une de ses matières inépuisables. Les « moments de villes » choisis par Perec et Robin au bord de la défaillance, de la mouvance sont des portes ouvertes à la mise en imaginaire : qu'incarnait ce lieu avant ? que représentait-il pour moi, pour les autres ? quel lieu va lui succéder ? « *L'imaginaire s'accroche aux flaques d'eau, aux caniveaux, aux trottoirs* »<sup>781</sup>, à ce qui passe et s'écoule dans la ville. En raison de leur perpétuelle transformation, ces lieux éveillent l'affectif et appellent de manière quasi directe et incontournable

---

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>778</sup> Paul Virilio, « Un homme qui marche », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 161.

<sup>779</sup> Georges Perec, entretien avec Franck Venaille, « Le travail de la mémoire », *Je suis né*, op. cit., p. 82.

<sup>780</sup> Paulette Perec, « Chronique de la vie de Georges Perec. 7 mars 1936 – 3 mars 1982 », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 111.

<sup>781</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 21.

le souvenir : c'est en cela qu'ils sont des « moments de ville », le temps ayant une très forte incrustation dans ces espaces. La mesure du temps, son écoulement inexorable, s'évalue à l'effacement des lieux dans la ville. À la disparition des lieux se mêle la disparition d'une mémoire individuelle et collective :

Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. Il n'y aura plus écrit en lettres de porcelaine blanche collées en arc de cercle sur la glace du petit café de la rue Coquillière : « Ici, on consulte le Bottin » et « Casse-croûte à toute heure ». L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes.<sup>782</sup>

Chez Régine Robin, l'effondrement des lieux symbolise la fusion entre ces espaces et l'individu. Parce que ces derniers sont sa mémoire, ils sont elle, ou du moins son héroïne. Et c'est en cela peut-être que le personnage-support de *La Québécoise* n'est jamais nommé, individualisé alors que la ville, Montréal ou Paris, est sans cesse appelée, caractérisée : « La porosité des lieux t'habitait. Ils étaient en toi. Ta seule identité. »<sup>783</sup> La frontière entre le personnage et l'extérieur n'a plus cours : « [...] et toi et moi et elle marchant dans cette ville, qui s'effondre en toi, qui s'absente en toi. »<sup>784</sup> Les personnages principaux dans ce livre sont sans nul doute les villes. Mais la perception aiguë de leur précarité, de leur éclatement conduit, dans un degré supérieur d'abstraction, à la désintégration de leur spécificité, de leur caractérisation propre. Parce que l'errance est paradoxalement le seul point référentiel de stabilité du personnage, les lieux perdent à leur tour toute identité : « Les villes se cherchent et se répondent dans la nuit. Parfois, elles se ressemblent. Paris ou Budapest. Budapest ou Paris. Ou Montréal. Quelle importance ! Quelque part dans l'imaginaire de la ville ! »<sup>785</sup>.

Au final, qu'est-ce qu'une ville ? Ce lieu peut-il exister dans une objectivité quelconque hors de toute approche sociologique et/ou historique ? Il n'est pas possible qu'il existe une et une seule configuration de la ville. L'exploration du

---

<sup>782</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 180. Il est à noter que l'on retrouve ici l'image du carré aux bords écornés si présente chez Perec.

<sup>783</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 58.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>785</sup> *Ibid.*, pp. 186-187.

lieu, quel qu'il soit, est l'écho du processus de la remémoration intime et personnelle. Non seulement la ville est souvenir, perception personnelle, mais également collective : cette conscience de cette intersection amène celle de la conscience de l'hétérogénéité de l'espace, de la ville, du souvenir, de l'Histoire, de l'individu. L'image de la ruine se charge d'autant plus de toutes ces significations. Ayant accepté et reconnu qu'il existe un imaginaire de la ville, c'est-à-dire un reflet, un dédoublement de la ville réelle, Régine Robin a pu franchir la frontière de l'impossibilité, du tabou et entrer dans ce *Berlin Chantiers*<sup>786</sup>, ville longtemps interdite dans son roman familial. Aller à la rencontre des villes et notamment de ses lieux transitoires, branlants, de ses ruines, c'est s'engouffrer dans son histoire, dans l'Histoire :

Apprendre à se perdre dans une ville, [...] savoir faire chanter les restes, savoir jouer avec les débris, les lambeaux du temps, l'après-coup des ruines, saisir l'éphémère, le fugace, le précaire, se faire chiffonnier, tisser et détisser l'histoire et non la réviser, monter et démonter des temps hétérogènes, s'engager dans une promesse sans oubli, une reconnaissance sans amnésie. [...] ' [...] Celui qui cherche à se rapprocher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui fait des fouilles [...] ' [...] La remémoration est une 'île du temps', elle permet la constitution d'un espace de contemplation rétrospective. Elle s'installe sur le silence, les manques, les trous, les bribes, elle favorise un certain travail du silence en nous, de la confrontation, non avec des images mais avec l'absence même, avec la ruine, avec une conscience historique de l'enruinement qui ne fait pas l'économie de la perte. Loin des mémoires saturées, elle ouvre un espace tiers.<sup>787</sup>

La ruine, l'espace délabré conduit à une réflexion sur la notion de frontière car ils incarnent ce qui est à la fois passé et présent ; ce qui fait trace et ce qui a déjà

---

<sup>786</sup> Régine Robin, *Berlin Chantiers*, Paris, Stock, 2001.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 28. Dans le livre, Régine Robin ajoute une note au mot chiffonnier. Elle fait appel à Walter Benjamin qui cite les propos suivants de Baudelaire : « Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse comme un avare un trésor, les ordures, qui remâchées par la divinité de l'industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance. » Perec ne serait-il pas lui aussi ce chiffonnier de la ville ?

disparu ; ce qui est matériel et immatériel ; ce qui est tangible, concret et lourdement investi d'une charge affective ainsi qu'imaginaire. Perec et Robin reconnaissent l'existence des frontières tout en appuyant sur leur côté factice : effectivement, elles nous font buter, nous arrêtent mais au-delà on retrouve quelque part la même continuité, celle du paysage, de l'espace, de l'individu.<sup>788</sup> Excepté avec certaines qui, une fois franchies, sont source de désidentification. Car, par-delà ces lieux rebuts, ces lieux démolis, ces lieux dépotoirs, pourtant vivants, grouillants, familiers, existent des lieux (de) mis(e) à l'écart de l'humanité. Des lieux de transhumance où une population dense et des plus hétéroclites se retrouve concentrée. Un de ces non-lieux est Ellis Island. Sur cette île, surnommée l'île des larmes, si proche de la statue de la Liberté, entre 1892 et 1954, le Bureau fédéral de l'Immigration a « accueilli » des milliers de personnes, les plus pauvres, celles qui voyageaient en troisième classe :

De 1892 à 1924, près de seize millions de personnes passeront par Ellis Island, à raison de cinq à dix mille par jour. La plupart ne séjourneront que quelques heures ; deux à trois pour cent seulement seront refoulés. En somme, Ellis Island ne sera rien d'autre qu'une usine à fabriquer des Américains, une usine à transformer des émigrants en immigrants, une usine à l'américaine, aussi rapide et efficace qu'une charcuterie de Chicago : à un bout de la chaîne, on met un Irlandais, un Juif d'Ukraine, ou un Italien des Pouilles, à l'autre bout — après inspection des yeux, inspection des poches, vaccination, désinfection — il en sort un Américain.<sup>789</sup>

Dans ce livre qu'est *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, dont les textes sont de Perec et dont la réalisation filmique a été assurée par Robert Bober (premier prix du Festival de Florence en 1979-1980), alternent une prose historiquement documentée concernant ce lieu, des passages beaucoup plus personnels où Perec s'interroge sur les résonances que provoque en lui ce lieu (notamment par rapport à sa judéité), un chapitre qui relate le déroulement du voyage des deux hommes à New York, des photos d'époque en noir et blanc d'émigrants auxquelles se superposent des photos en couleurs représentant Perec

---

<sup>788</sup> Voir le texte intitulé « Frontières » de Georges Perec, *Espèces d'Espaces*, op. cit., p. 145 et Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 80.

<sup>789</sup> Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P. O. L., 1994 (édition originale : 1980), pp. 10-11.



et le lieu dans les années 1980<sup>790</sup>, et enfin les récits de personnes étant passées (acceptées ou refoulées...) par Ellis Island. Laissé à l'abandon depuis 1954, les bâtiments d'Ellis Island, avant d'être classés en 1976 monuments historiques et restaurés, ont été ravagés, certes par l'usure du temps, mais aussi par les pillages, « pendant près de vingt ans, l'îlot, désaffecté, à peine gardé, a été systématiquement mis à sac par des revendeurs de ferraille qui venaient y chercher des matériaux [...] »<sup>791</sup>. Alors, lorsque Perec se rend là-bas, il se trouve face à des bâtiments en ruine :

rien ne ressemble plus à un lieu abandonné qu'un autre lieu abandonné / ce pourrait être n'importe quel hangar / n'importe quelle usine désaffectée / n'importe quel entrepôt déserté [...] ce que nous voyons aujourd'hui est une accumulation informe, vestige de transformations, de démolitions, de restaurations successives, entassements hétéroclites, amas de grilles, fragments d'échafaudages, tas de vieux projecteurs, des tables, des bureaux, des armoires-vestiaires et des classeurs rouillés, des montants de lits, des bouts de bois, des bancs, [etc.]<sup>792</sup>

Le délabrement du lieu renforce son anonymat. Son emplacement sur un îlot accentue sa coupure avec le restant de l'humanité, avec un continuum spatial et temporel. Lieu d'innombrables identités, de multiples joies et drames, il rend toutes les projections possibles. Suspendu entre la terre et la mer, entre des anciennes nationalités de tous bords et l'américanité à venir, il est l'incarnation d'un espace flottant, en suspension :

ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici, / c'est l'errance, la dispersion, la diaspora. / Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire / le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le / nulle part. / c'est en ce sens que ces images me concernent, me / fascinent, m'impliquent, / comme si la recherche de mon identité / passait par l'appropriation de ce lieu-dépotoir / où des fonctionnaires harassés baptisaient des / Américains à la pelle. / ce qui pour moi se

---

<sup>790</sup> Pendant la traversée, Perec prendra une cinquantaine de photographies au polaroid qu'il pense intégrer dans un projet, irréalisé, d'une œuvre graphique en collaboration avec Jacques Poli portant le titre de « Treize ancrages dans l'espace ».

<sup>791</sup> Georges Perec, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 54.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 46 et p. 53.

trouve ici / ce ne sont en rien des repères, des racines ou des / traces, /  
mais le contraire : quelque chose d'informe, à la / limite du dicible, /  
quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission, / ou coupure,  
/ et qui est pour moi très intimement et très confusément / lié au fait  
même d'être juif<sup>793</sup>

À partir d'une réalité numérique fort importante (nombreux sont les Juifs qui sont passés par ce lieu), en raison de son emplacement et de ce qu'il incarne, Ellis Island permet à Perec d'exercer une véritable réappropriation de sa judéité. Parce qu'Ellis Island a été le lieu de toutes les possibilités, de toutes les combinaisons identitaires, il permet à Perec de fantasmer sur ce qu'il en aurait été si ses origines juives avaient pu se déployer et vivre en dehors d'une Europe meurtrière. Mais en même temps, parce qu'il est lieu de coupure (géographique, temporel, identitaire), il rappelle à Perec sa scission d'avec sa judéité. Sa démarche n'est pas celle de son ami Robert Bober, Juif également et dont le grand-père a effectivement séjourné à Ellis Island avant d'en être refoulé, qui est venu raccorder les fils de son histoire — ce que ne peut faire Perec :

Je n'ai pas le sentiment d'avoir oublié, / mais celui de n'avoir jamais  
pu apprendre ; / c'est en cela que ma démarche est différente de celle /  
de Robert Bober : / être juif, pour lui, c'est continuer à s'insérer / dans  
une tradition, une langue, une culture, une / communauté que ni les  
siècles de la diaspora ni / le génocide systématique de la 'solution  
finale' / n'ont réussi à définitivement broyer ; être juif, pour lui, c'est  
avoir reçu, pour le transmettre / à son tour, tout un ensemble de  
coutumes [...] / et c'est surtout avoir le sentiment de partager ces /  
gestes et ces rites avec d'autres, au-delà des / frontières et des  
nationalités, partager ces choses / devenues racines [...] / C'est cette  
permanence de son histoire, sa résistance, / sa ténacité, sa pérennité,  
que Robert / Bober est venu éprouver sur Ellis Island, / et retrouver  
[...] l'image du grand-père de sa mère, qui / quitta en 1900 son village  
de Pologne pour aller en / Amérique, mais attrapa le trachome lors de  
la traversée/ et fut refoulé.<sup>794</sup>

---

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>794</sup> *Ibid.*, pp. 60-62.

Cette *golden door*, une fois franchie, conduisait vers l'Amérique de tous les possibles, rendait réalisable l'*american dream*, accessible le *self-made man*... La reconstruction rêvée, attendue, fantasmée, forcément réussie. Perec, qui n'est pas dupe de cette image d'Épinal d'une immigration triomphante, ne peut simplement s'empêcher d'envisager, dans le réaménagement mémoriel de son roman familial, que ce dernier écrasé par l'Europe aurait pu s'épanouir en Amérique du Nord : « *Loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu / fait pour nous partie d'une mémoire potentielle, / d'une autobiographie probable. / nos parents ou nos grands-parents auraient pu s'y / trouver / le hasard, le plus souvent, a fait qu'ils sont ou / ne sont pas restés en Pologne, ou se sont arrêtés, / en chemin en Allemagne, / en Autriche, en Angleterre ou en France.* »<sup>795</sup> La narratrice de *La Québécoise*, si proche de l'auteur, ne peut s'empêcher de faire la même constatation, qu'une autre vie aurait pu se jouer là : « *On dirait N. Y., le N. Y. du pauvre, délabré. Mon N. Y. à moi. Celui de mes parents imaginaires arrivés à Ellis Island dans les années 1920.* »<sup>796</sup> Le New York du pauvre, justement accessible au quidam, aurait seulement suffi pour une autre vie ; à nouveau la ville déglinguée, démantibulée pour rappeler, dans ses fissures, que les racines venaient d'ailleurs... Perec et Robin ont conscience que, même si dans ce lieu se joue de manière fantasmagorique leur judéité manquée, « *Ellis Island n'est pas un lieu réservé aux Juifs* »<sup>797</sup>. Il est le point par excellence d'où s'interrogent toutes les errances, quelles que soient leurs origines et leurs motivations : « *J'ai une passion pour cette ville océan où chacun se sent chez soi et nulle part à la fois — c'est comme un gigantesque no man's land, un campement pour exilés, pour personnes déplacées. Ici nous sommes tous des métèques, des pâtres grecs — j'aime ça.* »<sup>798</sup> L'imaginaire de cette ville est, pour Robin, décuplé en raison de la multiplicité des provenances géographiques, des nostalgies transportées, des parcours identitaires. Les projections que procurent New York sont denses et foisonnantes : « *Une Amérique mal ficelée, tout juxtaposé en vrac. Comprimé de temps et d'espace, tous les pays, toutes les Histoires, tous les peuples.*

---

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>796</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>797</sup> Georges Perec, et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>798</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, *op. cit.*, p. 35.

*Œcuménisme du pauvre [...]. En vrac. Éclaté. L'Amérique de toujours. Pas un pays. Des imaginaires, des nostalgies »*<sup>799</sup>.

Perec et Robin se sont trouvés attirés par Ellis Island, New York, l'Amérique en raison du lien historique probable qui aurait pu influencer leur destinée d'enfants juifs mais également en raison du rôle libérateur qu'ont joué les Américains pour la France de la Seconde Guerre mondiale<sup>800</sup>. Pour eux, enfants sans doute plus conscients de la Libération que de la guerre en raison de leur âge, l'Amérique de l'époque bénéficiait d'une aura très puissante. Ce pays, vierge des chaos de la guerre et béni en raison de son rôle de libérateur, avait très tôt eu un écho en eux. Pour diverses raisons, peut-être en partie pour celles-ci, Régine Robin a franchi le seuil de l'américanité en venant s'installer au Canada, et plus particulièrement à Montréal, dans la fin des années 1970 (plus exactement en 1977).

Montréal, par sa configuration hétéroclite, répond à cette demande d'imaginaire citadin dont a besoin l'écrivain : « *C'est un espace dans lequel j'ai rétabli des fils brisés. Par défaut de prise sur la réalité de cette ville, Montréal se transforme en ville imaginaire que je peux investir d'une dimension onirique ou lyrique.* »<sup>801</sup> En se rendant en Amérique, Régine Robin retrouve concrètement une communauté juive pratiquement disparue de l'Europe ou trop traumatisée pour assumer de nouveau ses racines que recherche pourtant la jeune immigrante de l'époque. Elle y découvre un modèle d'intégration plus flexible par rapport à celui de la France (les historiques des deux pays n'étant absolument pas les mêmes ; la Révolution française et son modèle fédérateur jacobin étant passé par là...) : « *Quand je suis venue ici en 1977, je suis allée à Toronto pour rencontrer des gens du même shtetl (bourgade) que mon père, à l'est de Varsovie. J'ai eu le sentiment d'une continuité, comme si la filiation familiale n'avait jamais été brisée. À cette époque en Amérique, la multi-appartenance contrastait avec le rouleau assimilateur de la France.* »<sup>802</sup> Pourtant, le nationalisme affiché par le Québec la déstabilisera (comme beaucoup d'immigrants québécois) : « *À cause de mon histoire*

---

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>800</sup> Voir l'article d'Annette Wieviorka, « Shoah : du silence à la prise la parole », in *Le Monde*, vendredi 9 novembre 2001, p. IX, consacré au rapport qu'entretiennent les États-Unis avec l'Holocauste, et qui présente le livre de Peter Novick, *L'Holocauste dans la vie américaine*, Paris, Gallimard, 2001.

<sup>801</sup> Régine Robin, entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels*, op. cit., p. 239.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 243.

personnelle les quêtes identitaires trop fixistes me font peur. Elles sont un signe d'exclusion et d'intolérance. Le nationalisme est connoté négativement dans mon esprit »<sup>803</sup> s'engagera-t-elle à répéter à plusieurs reprises. C'est bien dans cette expérience montréalaise que divergent les vécus de Perec et Robin — recherche d'une américanité<sup>804</sup> pourtant motivée chez ces deux auteurs, chacun à son niveau ; recherche d'un double non meurtri de l'Europe, d'un espace qui n'a pas annihilé tous les possibles.

Car à ces non-lieux vivants, comme Ellis Island, répondent des non-lieux mortifères, des lieux que Perec qualifie « d'inhabitables » dans *Espèces d'espaces* : tout ce qui est le parqué, l'hostile, le pollué, le triste... Cela va des asiles, aux bidonvilles, en passant par les prisons, etc. Les camps ne font pas explicitement partie de cette liste des endroits bannis car ils sont évoqués par le biais d'un extrait relativement long sorti de *Le pitre ne rit pas* écrit par David Rousset en 1948. L'évocation directe des camps ne semble pas possible, en tout cas ne se réalise pas, ni dans l'œuvre de Perec ni dans celle de Robin. Dans l'univers perecquien, l'île W, anonyme et fictive, se révèle être la métaphore de tout système concentrationnaire par la violence et l'injustice flagrante qui y règnent. Or, les descriptions du fonctionnement de cette île alternent avec la remémoration incertaine des souvenirs de Perec concernant sa petite enfance (soit la période qui recouvre la période de la Seconde Guerre mondiale)<sup>805</sup>. Cette superposition des deux narrations, sans interaction apparente (la typographie diverge en fonction du texte traité ; un ton autobiographique s'applique aux souvenirs tandis qu'une prose purement fictionnelle décrit W ; etc.), n'est évidemment pas sans lien. Leur croisement s'effectue dans le brouillage de la

---

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>804</sup> Il est à noter, à l'instar de Józef Kwaterko, et de bien d'autres critiques, que « la traversée imaginaire de l'Amérique (des États-Unis) apparaît comme un enjeu esthétique manifeste dans plusieurs romans des années 1980 », *Le roman québécois et ses (inter)discours*, op. cit., p. 168. Pensons à Kerouac, Jacques Poulin, etc.

<sup>805</sup> Tous ces personnages de sportifs habitant W trouvent leur origine dans des dessins que faisait Perec enfant (« Pendant des années, j'ai dessiné des sportifs aux corps rigides, aux faciès inhumains ; j'ai décrit avec minutie leurs incessants combats ; j'ai énuméré avec obstination leurs palmarès sans fin » lit-on dans la dernière page de *W ou le souvenir d'enfance*). Ce sont ces mêmes dessins, conjugués à une fugue que fera Perec en 1948 (fugue qui fera l'objet plus tard d'une nouvelle) qui conduiront la tante de Perec et sa fille Ela, inquiètes, à « demander aide et conseil auprès d'un [...] centre de psychopédagogie [...]. Ela montre au docteur Berge, qui dirige le centre, les dessins de lutteurs et de sportifs [...] faits par George Perec. C'est ce qui décide ce médecin à orienter l'enfant vers Madame Dolto pour une psychothérapie. » (Paulette Perec, *Chronique de la vie de Georges Perec*, op. cit., p. 31). Plus tard, en 1969, alors que commence à germer le projet littéraire de *W*, Perec cherchera à récupérer ses dessins, mais sans succès, en écrivant à Françoise Dolto pour qu'elle lui communique son dossier (*ibid.*, p. 80).

ligne de démarcation entre vérité (du souvenir) / invention pure (de l'île). Alors que la partie concernant les souvenirs développe une part de plus en plus affirmée de reconstruction, de fantasme, de doute, la dernière description de l'île, à la toute fin du livre, lève toute ambiguïté — les camps de la mort nazis sont explicitement évoqués :

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité...<sup>806</sup>

Ainsi, la réalité historique pénètre de plein fouet, en fin de lecture, ce qui n'était jusqu'à présent que construction imaginaire ; et ce qui se posait *a priori* pour le lecteur comme des repères chronologiques vérifiables a finalement évolué vers une fantasmagorie du souvenir. Ce renversement accentue le tragique pour le lecteur : le démantèlement de la tonalité fictive ne le renvoie que plus durement à l'organisation fasciste de W ; l'incursion, *a contrario*, de la fiction dans les souvenirs ne rendent ceux-ci que plus émouvants dans leur instabilité, leur manque d'ancrage. L'impossibilité d'une réminiscence pleine est bien une des conséquences de cette tragédie historique.

Dans les œuvres de Régine Robin, l'évocation des camps (de concentration ou de mort) se fait de manière tout aussi indirecte. La présence de ces derniers se lit dans les listes de déportés du *Cheval blanc de Lénine* ou encore dans la réflexion sur l'écriture de l'Histoire après Auschwitz qui traverse parfois *La Québécoise*. Ou comme chez Perec, dans la citation. Ainsi, le poème de Charles Dobzynski intercalé dans la narration du *Cheval blanc de Lénine* :

AUSCHWITZ mon cœur / TREBLINKA mon sang / MAIDENEK  
mes yeux / RAVENSBRUCK mon nom / BABI YAR ma soif /  
SOBIBOR mon cri / BUCHENWALD ma bouche / DACHAU ma  
langue / VARSOVIE ma cendre

---

<sup>806</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 220.

« J'AI PORTE L'ETOILE JAUNE ENFONCEE JUSQU'A LA  
GARDE »<sup>807</sup>

En revanche dans *La Québécoite*, l'obsession d'un espace schizophrène se veut la traduction de cette mise à l'écart de l'humanité que furent les camps. Certes, l'image de la schizophrénie est d'un premier abord la tentative de perception de la ville de Montréal dans son clivage francophone / anglophone ; américain / européen ; nostalgique / post-moderne ; québécois / immigrant : « *Ville schizophrène / patchwork linguistique / bouillie ethnique, pleine de grumeaux / purée de cultures disloquées / folklorisées / figées / pizza / souvlaki / paella* »<sup>808</sup>. Mais comme dans ce livre chaque espace est à double sens, une géographie apparente versus une géographie souterraine (un petit peu comme les vestiges enfouis de l'île W...), l'image de la schizophrénie s'applique également à ces espaces écartés de la cité : les camps, les ghettos, le stade du Vélodrome d'Hiver... : « *J'irai, de la cendre sur la tête, pour tout habit un sac, munie du livre de Job, j'irai pleurer le grand deuil du ghetto perdu. Ville schizophrène / clivée / déchirée* »<sup>809</sup>. Ce passage sera répété mot pour mot quelques pages plus loin lorsqu'il introduira la présence du mot-titre, *Québécoite*, dans la narration ; ce qui fait du mutisme affiché dans le mot-valise non seulement celui propre à l'immigrant mais aussi celui qui appartient au déporté. Ainsi, les découpes géographiques du livre, induites par les titres des chapitres (Snowdown ; Outremont ; Autour du marché Jean Talon), évitent le centre de l'île de Montréal. Ce refus de la centralité renvoie à celui de l'impossibilité de faire, pour l'écrivain, une représentation directe de la Shoah.

À tous ces espaces mouvants, fuyants, inapprochables, interdits, tabous, inaccessibles, reste pour Régine Robin, le lieu par excellence qui retient et grave, le hors-lieu de l'écriture. Elle conclue ainsi le passage concernant les lieux et non-lieux chez Perec :

À l'intersection de ces lieux substitués d'un véritable enracinement, de ces lieux en voie de délabrement et de destruction, [...] des non-lieux comme Ellis Island où quelque chose du fictif et de l'informe de l'identité se cherche, et du non-lieu qui est la vraie blessure

---

<sup>807</sup> Charles Dobzinski cité par Régine Robin, *Le cheval blanc de Lénine*, op. cit., p. 125.

<sup>808</sup> Régine Robin, *La Québécoite*, op. cit., p. 82.

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 81.

personnelle et historique de ce siècle, Georges Perec s'est constitué son véritable lieu, un hors-lieu, celui de l'écriture. Autre espace, autre lieu. Il permet de s'inventer, de se trouver de nouvelles filiations, des filiations imaginaires, il permet également de fixer ce qui disparaît.<sup>810</sup>

Et de citer les derniers mots d'*Espèces d'espaces* : « *L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes : Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.* »<sup>811</sup> Ce livre ne s'était-il pas ouvert en commençant par parcourir l'espace de la page, partie ayant pour exergue une phrase d'Henri Michaux, « *J'écris pour me parcourir* »<sup>812</sup> ? Perec n'écrit-il pas au sujet du premier tracé sur la feuille vierge : « *Avant, il n'y avait rien, ou presque rien ; après, il n'y pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait [...] un commencement et une fin [...]* »<sup>813</sup> ? Ce commencement notamment qui lui a tant fait défaut. Faire du livre le double de vie de l'écrivain, l'espace de toutes les projections, sublimations et réparations ; dire que l'écriture est en somme une compensation de la vie réelle ; renforcer la fonction fixatrice de l'écriture par rapport à la mouvance de la vie ; opposer pérennité de l'écriture à l'effacement de la vie ; bref, transformer le domaine littéraire en un second espace de vie, sont des thèmes courants en littérature. Pour évoquer cette double fixation (dans la vie, dans l'écriture), Bernard Magné a inventé un joli mot-valise pour décrire le style perecquien, l'ancrage :

Racontant la visite qu'il a faite, en 1955 ou 1956, sur la tombe de son père [...] et tentant d'analyser ce qu'il a ressenti en voyant les 'mots PEREC ICEK JUDKO [...] inscrits au pochoir sur la croix de bois, encore tout à fait lisibles', Georges Perec évoque 'quelque chose comme une sérénité secrète liée à l'ancrage dans l'espace, à l'encrage sur la croix, de cette mort qui cessait enfin d'être abstraite'. Je m'autorise de cette isophonie pour forger, en reliant — geste assez

---

<sup>810</sup> Régine Robin, « Georges Perec, Paris-nostalgie. Lieux, non-lieux et le hors-lieux de l'écriture », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 193.

<sup>811</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 180.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 22.



perecquien — les deux lettres autour desquelles sont construites justement *Les Revenentes* et *La Disparition*, un mot-valise inédit seul capable de désigner ce qui fait à mes yeux la plus grande originalité et la plus grande force de l'écriture de Georges Perec.<sup>814</sup>

L'ancrage perecquien trouve son ancrage dans les événements personnels de la vie de Perec (« *Au départ il y a un besoin tracé d'écrire et ce besoin d'écrire trouve toujours sa source dans une expérience personnelle ou dans quelque chose qui m'arrive* »<sup>815</sup>) et son enracinement dans l'écriture par toutes les structures formelles que recherche l'écrivain : « *L'ancrage est à la fois trace et tracé. C'est une véritable et authentique mémoire formelle.* »<sup>816</sup> Régine Robin rejoint complètement Bernard Magné et dans un très beau passage extrait de son analyse des lieux perecquiens, elle écrit :

À l'absence de sol, à un référent qui disparaît, à la mort, l'écrivain répondra par l'univers des signes culturels. Longtemps après la disparition du bistrot de la rue Coquillière [...], la description de ce que fut le bistrot de la rue Coquillière résistera, de même que les récits survivent aux filiations réelles. De là ces accumulations, ces détails, ces nombreuses descriptions, dénominations, ces noms propres qui fonctionnent au déclic, à la mémoire générationnelle ; ces multiples 'je me souviens' de tous ordres, cette prolifération de mentions de publicités, de numéros d'autobus ou de lignes de métro, ces titres de films, noms d'acteurs, ces répliques célèbres, ces noms de cinémas aujourd'hui disparus, ces refrains, ces rengaines, ces champions de boxe, de football, ces cyclistes du Tour de France, ces listes, ces inventaires. Une sémiotique culturelle, un feuilletage de significations, des poussées de mémoire mises en texte qui constituent un lieu de substitution (le vrai lieu ?), un rempart contre le néant, la dissolution.<sup>817</sup>

Un vertige littéraire affleure ici. Régine Robin prend plaisir à créer, dans son texte, sa propre liste des inventaires perecquiens. Ou comment faire des

---

<sup>814</sup> Bernard Magné, « Quelques pièces pour un blason ou les sept gestes de Perec », *Portraits(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 224.

<sup>815</sup> Georges Perec cité par Bernard Magné, *ibid.*, p. 224.

<sup>816</sup> Bernard Magné, *ibid.*, p. 224.

<sup>817</sup> Régine Robin, « Georges Perec Paris-nostalgie. Lieux, non-lieux et le hors-lieux de l'écriture », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., pp. 195-196. C'est nous qui soulignons.

catalogues de catalogues... Le dédicataire d'*Espèces d'espaces*, Pierre Getzler, conclut à son tour dans un article consacré à Perec et intitulé « D'un embarras d'espace » : « *Du lieu, mouvant sans doute, mobile, qu'il s'est construit dans la pratique de la langue française, il a pu parler aussi, ainsi, de ce qu'il avait perdu et, au moins, retrouver ça, c'est-à-dire s'engendrer* »<sup>818</sup>. Penser (panser...) que c'est dans l'écriture qu'un auteur se réalise, s'est ancré/encré dans la vie, est à la fois une analyse — avec la charge psychanalytique que peut contenir ce mot — littéraire courante, complètement subjective, positive ainsi qu'optimiste, et finalement rassurante car, au fond, elle confère au pouvoir de l'écriture une fonction réparatrice qui gomme le côté inexplicable de toute création artistique. C'est une façon de s'approprier le pouvoir de création.

Ainsi, la pérennité et la force de l'œuvre d'art sont décuplées : au-delà de l'individu et de ses carences, l'écrit — dans le cas de Perec — va succéder à l'auteur dans tout son plein de significations et son foisonnement d'imagination. Le pouvoir de l'écrit, certes, en raison de sa permanence due à sa matérialité (relative malgré tout...) mais, au final, le pouvoir de tout récit...

Dans le cours de la narration de *La Québécoise*, l'héroïne aime à se souvenir des histoires racontées par sa vieille tante juive, polonaise, dont celle-ci, sorte de conte, qui a peut-être pour auteur possible ou impossible (mais tel n'est pas là la question...) Peretz, fameux écrivain yiddish dont Perec, dans sa généalogie fictive, se réclame (nous reviendrons plus loin sur ce détail...) :

Un tzadik avait l'habitude de se retirer dans un coin du bois. Il faisait du feu, chantait une certaine chanson et implorait Dieu. On disait qu'en général, Dieu ne restait pas insensible à ses supplications. Une génération plus tard, le tzadik suivant allait dans ce même coin du bois, chantait la même chanson, implorait Dieu mais ne savait plus faire du feu — ça marchait quand même. À la troisième génération le tzadik non seulement ne savait plus faire du feu mais ne se souvenait plus de l'emplacement. Il chantait la même chanson et implorait Dieu et ça marchait quand même. À la quatrième génération, on avait perdu et l'emplacement dans le bois, et la façon de faire du feu, et la chanson

---

<sup>818</sup> Pierre Getzler, « D'un embarras d'espace », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 171.

mais on connaissait l'histoire et le récit tenait lieu d'action plus exactement le récit était un acte. La mémoire chez nous est un acte.<sup>819</sup>

La romancière semble livrer ici la métaphore, la quintessence de ce qu'est le récit pour elle : il est la conséquence, la résultante de multiples oublis, de nombreuses absences. Il a été amené, drainé, façonné par eux et il est leur seule « matérialité », leur unique incarnation, la dernière trace, l'ultime résurgence, même si son contenu est dans l'impossibilité de faire ressurgir l'exactitude de ses sources. Il est le vecteur de l'absence transformée. L'unique lieu où, pour Régine Robin, la mémoire juive peut survivre.

#### 5. 2. 4. Le réaménagement mémoriel – Le je / jeu autobiographique

Ainsi, le seul espace rassurant, stable, fixe, semble bien être la page. Perec évoque ce cadre rassurant, structuré au travers d'une image qu'il sait être d'Épinal, où chaque chose est à sa place, obéissant à des règles tellement élémentaires et logiques que le lecteur en esquisse un sourire: « *Les lecteurs studieux lisent dans les bibliothèques. Les professeurs font leurs cours. Les étudiants prennent des notes. Les comptables alignent des colonnes de chiffres. Les apprentis pâtisseries fourrent de crème au beurre des rangées de petits choux. Les pianistes font leurs gammes. Assis à leur table, méditatifs et concentrés, les écrivains alignent des mots.* »<sup>820</sup> Ainsi, tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes. Dans sa *Chronique de la vie de Georges Perec*, Paulette Perec relate cette obsession du lieu fixe qui habitait l'écrivain en mettant en avant le souhait suivant : « *J'aimerais tellement me retirer sur mes terres comme Athos* »<sup>821</sup>. Car, effectivement, la stabilité du lieu entraîne, pour lui, un enchaînement ininterrompu d'ancrages : enraciner une existence, justifier une mémoire, fonder une tradition, etc. La permanence du lieu concentre en elle-même toutes les autres pérennités : du lieu dépendent la trace des événements et des personnes. Songeons au fondement géographique binaire d'*À la Recherche du temps perdu* où les réminiscences de la mémoire volontaire empruntent deux chemins : celui de Méséglise et celui de Guermantes... Ainsi, dans le processus d'anamnèse,

---

<sup>819</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., pp. 136-137.

<sup>820</sup> Georges Perec, *Espèce d'Espaces*, op. cit., p. 29.

<sup>821</sup> Georges Perec, cité par Paulette Perec, « Chronique de la vie de Georges Perec », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 83.

généralement, l'endroit est un des facteurs clés de reconnaissance. Que l'on pense à la photographie non datée : l'espace ici représenté permettra la tentative de repérage chronologique... Le fantasme du lieu fondement / fondateur chez Perec « *se fixe en scène fantasmatique concernant l'enfance* » selon Régine Robin qui cite ce passage de *W ou le souvenir d'enfance* :

Moi j'aurais aidé ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y aurait une toile cirée à petits carreaux bleus ; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette, en porcelaine blanche ou en tôle émaillée, et un système de poulies avec un contrepoids en forme de poire. Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs.<sup>822</sup>

Cette description, qui n'est pas sans évoquer les ambiances photographiques d'un Doisneau d'après-guerre, semble s'être immortalisée, grâce à la suggestion de certains petits détails, dans une époque donnée. Nous retrouvons ici cette propension de l'écriture perecquienne à inscrire, pour une grande part, des images s'apparentant à l'autobiographie dans des évocations touchant à une atmosphère aux dimensions plus collectives. Ici, se joue un fantasme de plénitude, d'inscription dans un quotidien rassurant, chaleureux, apaisé, répétitif, connu, sans surprise. Dans *La Québécoise*, la recreation des intérieurs, dans des descriptions longues et minutieuses, qui se joue et se déjoue en fonction de chaque quartier de la ville tour à tour habité, tient une large part dans la narration<sup>823</sup>.

À l'obsession de la stabilité spatiale répond le fantasme de l'arbre généalogique plein, sans manque. Ainsi, Perec, tout comme Robin et bien d'autres écrivains, substitue — ou du moins apporte en complément — à sa généalogie réelle défaillante une pléthore d'intertextualité. Les confessions sur cette généalogie littéraire que nous livre Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* sont sans ambiguïté :

---

<sup>822</sup> Georges Perec, cité par Régine Robin, « Georges Perec Paris-nostalgie. Lieux, non-lieux et le hors-lieu de l'écriture », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 197.

<sup>823</sup> Voir Claudine Potvin, « La(dé)construction de la mémoire : *La Québécoise* de Régine Robin », *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 268 : « La recreation et la description minutieuse des intérieurs, de l'ameublement, de la décoration, la fascination des maisons répondent à ce désir de s'installer chez soi [...] ».

... et cent autres épisodes, pans entiers de l'histoire ou simples tournures de phrases dont il me semble [...] qu'ils m'ont presque servi d'histoire : source d'une mémoire inépuisable, [...] d'une certitude : les mots étaient à leur place, les livres racontaient des histoires ; [...] je lis peu, mais je relis sans cesse, Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau ; je relis les livres que j'aime et j'aime les livres que je relis, et chaque fois avec la même jouissance, que je relise vingt pages, trois chapitres ou le livre entier : celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée.<sup>824</sup>

« *Relire, c'est relier. Ou l'intertexte comme lieu d'heureux pères...* »<sup>825</sup> résume, à l'aide de jeux de mots, Bernard Magné. Ici, règne, comme dans la reconstruction fantasmatique d'un quotidien parfait (l'enfant dans la cuisine en compagnie de sa mère), et tout comme dans le texte sur le rôle qui est assigné à chacun (les étudiants étudient, les écrivains écrivent...), un ordre parfait où chaque objet remplit bien la fonction qui lui est assignée. En outre, le pouvoir de la relecture octroie celui, fondamental, de la reconnaissance, toute proche de celle qui nous fait nous reconnaître dans les visages de nos proches. Le plaisir de la relecture semble activer un processus de mémoire involontaire, si cher à Proust, où les mots déclenchent un sentiment de « déjà vécu », tellement rassurant et régénérant. L'histoire fictionnelle vient compléter l'histoire personnelle, elle s'y dépose, s'y superpose, créant un dépôt mémoriel plus dense.

Perec va même jusqu'à faire s'interpénétrer sa vraie généalogie familiale avec cette intertextualité littéraire en tentant, par tous les moyens, de placer dans sa lignée le grand écrivain yiddish Itzhak-Leibush Peretz<sup>826</sup>, que cite de temps à autre Régine Robin dans l'ensemble de ses œuvres : « *L'une des figures centrales de la famille est l'écrivain yiddish polonais Isak Leibuch Peretz, auquel tout Peretz qui se respecte se rattache au prix d'une recherche généalogique parfois acrobatique.*

---

<sup>824</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 195.

<sup>825</sup> Bernard Magné, « Quelques pièces pour un blason ou les sept gestes de Perec », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 220.

<sup>826</sup> Voir dans l'*Anthologie de la poésie juive* établie par Charles Dobzynski (Paris, Gallimard, 2000, pp. 31-44) la présentation de cet écrivain ainsi que quelques poèmes extraits de son abondante production.

*Je serais, quant à moi, l'arrière-petit neveu d'Isak Leibuch Peretz. Il aurait été l'oncle de mon grand-père »*<sup>827</sup>.

De manière générale, la charge autobiographique dans les productions perecquiennes est détournée, masquée, incertaine, camouflée<sup>828</sup>. Ainsi, nombreux sont les listes et catalogues auxquels nous avons précédemment fait allusion qui relèvent de la construction d'une autobiographie qui pourrait être qualifiée d'indirecte :

Je ne sais plus très bien ce que je croyais pouvoir attendre, au début, d'une telle expérience [le fait de noter ses rêves] : d'une façon plutôt confuse, elle me semblait venir s'inscrire dans un projet autobiographique détourné, entrepris depuis quelque temps déjà et dans lequel je tentais de cerner ma propre histoire, non pas en la racontant à la première personne du singulier, mais au travers de souvenirs organisés thématiquement : par exemple, souvenirs et devenirs des lieux où j'avais vécu, énumération des chambres dans lesquelles j'avais dormi, histoires des objets figurant ou ayant figuré sur ma table de travail, histoire de mes chats et de leur descendance, etc., comme si, à côté de ces autobiographies limitrophes et fragmentaires, mes récits de rêves avaient pu constituer ce que j'appelais alors une autobiographie nocturne.<sup>829</sup>

Indépendamment du fait que la plupart des projets littéraires évoqués sommairement ici ne sont justement restés qu'à l'état de projet, Perec, de manière générale, ne cache pas que la charge personnelle est à la base de son écriture (« *Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire* »<sup>830</sup>), même si, paradoxalement, la difficulté qu'il a à mener une entreprise littéraire à la première personne du singulier est assez prononcée. Curieusement, son écriture sous contrainte, encodée, ludique le protège et le révèle tout à la fois, mais jusqu'où n'est-elle pas un geste d'autocensure, d'emprisonnement ? « *L'écriture me protège. J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes*

<sup>827</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 56.

<sup>828</sup> Sur ce sujet, lire la partie intitulée 'Camouflage' dans l'article de Bernard Magné, « Quelques pièces pour un blason ou les sept gestes de Perec », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit.

<sup>829</sup> Georges Perec, « Le rêve et le texte », *Je suis né*, op. cit., pp. 75-76.

<sup>830</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 45.

*chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d'ingéniosité. Ai-je encore besoin d'être protégé ? Et si le bouclier devient carcan ? Il faudra bien un jour, que je commence à me servir des mots pour démasquer le réel, pour démasquer ma réalité »*<sup>831</sup> écrit-il en 1972. De ce rapport ambigu entre contrainte/confiance dans l'écriture perecquienne, Bernard Magné en tire l'excellente conclusion suivante :

[...] grâce au travail formel de l'écriture, c'est la transformation radicale de toute la charge dysphorique d'une 'histoire qui, pour moi et tous les miens, allait bientôt devenir vitale, c'est-à-dire, le plus souvent mortelle' en un extraordinaire outil de production littéraire et le moyen enfin conquis de 'dire je' en évitant tous les pièges de la confiance et de la déploration. Ils permettent la 'consolante inversion' par laquelle 'le moins devient le plus', comme disait Queneau dans sa propre autobiographie.<sup>832</sup>

Ce dévoilement scripturaire a-t-il eu lieu dans *W ou le souvenir d'enfance*, sorte d'autobiographie truffée d'indécisions, de flottements, d'incertitudes, d'inexactitudes ? « *Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. Nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée [...]* »<sup>833</sup>. Alors son texte regorge de phrases telles que « *Ce souvenir brumeux pose des questions fumeuses que je n'ai jamais réussi à élucider* »<sup>834</sup>, « *Je ne me rappelle pas exactement à quelle époque ni dans quelles conditions je quittai le collège de Turenne* »<sup>835</sup>, « *Je ne sais pas si j'ai réellement vécu cet accident ou si, comme on l'a déjà vu à d'autres occasions, je l'ai inventé ou emprunté [...]* »<sup>836</sup>, etc. Ce travail autobiographique, quelque part précaire dans les informations qu'il est censé transmettre, livre pourtant une certitude incontournable concernant la construction de toute individualité : nous nous construisons, chacun à divers degrés, non seulement à partir d'une représentation sélective de nos souvenirs, de

---

<sup>831</sup> Georges Perec, « Les gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant », *Je suis né*, op. cit., p. 73.

<sup>832</sup> Bernard Magné, « Quelques pièces pour un blason ou les sept gestes de Perec », *Portrait(s) de Georges Perec*, op. cit., p. 228. C'est nous qui soulignons.

<sup>833</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 98.

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>835</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 184.

notre histoire mais également à partir de fantasmes, qui vont, notamment dans le langage psychanalytique et selon Freud, du souvenir écran<sup>837</sup> à l'élaboration du roman familial<sup>838</sup>. Il met à bas l'utopie selon laquelle la mémoire serait totalisante, englobante, fiable, et crée ce que Régine Robin nomme « la contre-mémoire fragmentaire »<sup>839</sup>. Ainsi, cette autobiographie, dans ses mouvances, met en avant, avec justesse, le côté fantasmatique, fantasmagorique, voire à la limite fantastique, qui interfère dans la construction de toute identité<sup>840</sup>. Le projet d'Ellis Island en est l'illustration la plus consciente, même s'il se situe dans une irréalité sûre et certaine (puisque Ellis Island n'a joué aucun rôle dans la famille de Perec) : ce point géographique fait partie du réaménagement mémoriel qu'aime à se construire Perec qui parle, à ce sujet, d'« une mémoire fictionnelle, une mémoire qui aurait pu m'appartenir »<sup>841</sup>.

Pour Régine Robin, cela ne fait pas de doute : le jeu biographique chez Perec est une de « ces stratégies » qui a permis à l'homme de Lettres « de trouver des raisons de vivre, de sortir des crises profondes qui l'ont affecté à des moments

<sup>837</sup> Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1943, pp. 113-132 : « Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues à des époques ultérieures d'évocation ; les souvenirs d'enfance non pas émergés, comme on a coutume de le dire, à ces époques d'évocation, mais c'est alors qu'ils ont été formés et toute une série de motifs, dont la vérité historique est le dernier souci, ont influencé cette formation aussi bien que le choix des souvenirs ».

<sup>838</sup> Voici la définition qu'en donne J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 427 : « Des fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents (imaginant par exemple qu'il est un enfant trouvé). De tels fantasmes trouvent leur fondement dans le complexe d'Œdipe. »

<sup>839</sup> Voir Régine Robin, *Le roman mémoriel*, op. cit., p. 57 : « L'individu dans tout cela, pétri par des images-forces de la mémoire nationale d'un côté, par le récit familial, la saga des parents et des grands-parents, par les généalogies plus ou moins imaginaires, par les albums de photos, de menus objets conservés, les bribes de correspondances d'autre part, informé par le savoir des historiens même vulgarisé, par cette forme de savoir que diffusent les médias, le cinéma, la télévision, la littérature légitime ou non ; l'individu marqué par tous ces scénarios qui peuvent se renforcer l'un l'autre mais aussi se contredire, l'individu disais-je, bricole comme il peut sa représentation du passé, son imagerie, son récit, dans l'ordre d'un moule narratif obligé ou dans la dispersion de souvenirs-flashes, dans un sens préétabli dans un combat identitaire, dans une contre-mémoire fragmentaire, ou à l'inverse, dans une dispersion de mémoires migrantes ». C'est nous qui soulignons.

<sup>840</sup> Dans un entretien avec Martine Fournier (voir l'article « Familles : de quoi héritons-nous ? », in *Sciences humaines*, « Qu'est-ce que transmettre ? », n°36, mars-avril-mai, 2002, pp. 20-22), la sociologue Martine Segalen, qui met en avant les conclusions d'une vaste enquête menée auprès de plusieurs familles, parle quant à elle de 'néo-mémoire' : « De sorte qu'il est apparu que la mémoire familiale se recompose à chaque génération, chacune d'elle y puisant ce qu'il lui convient pour se situer et construire son identité. Ce qui est dégagé de l'histoire familiale est ce qui fait sens dans la lignée présente. Ceci conforte la thèse du sociologue Maurice Halbwachs (1877-1945) qui, au début du XX<sup>e</sup> siècle, avait déjà montré que la mémoire est toujours fabriquée en fonction du contexte présent. [...] L'identité familiale est en définitive tissée de ces histoires que l'on réinvente, que l'on se réapproprie à chaque génération [...] ».

<sup>841</sup> Georges Perec, « Le travail de la mémoire », entretien avec Frank Venaille, *Je suis né*, op. cit., p. 85.



clés de son existence<sup>842</sup>, mais surtout d'être pleinement écrivain, de continuer à écrire » :

Ces stratégies (la plupart du temps inconscientes) sont diverses : l'autobiographie ou du moins tout ce qui concerne le biographique, oblique, détourné, indirect, autobiographie informée par l'expérience analytique ; plus exactement le jeu autour du biographique, du généalogique nécessaire et impossible, toujours présent et toujours fuyant. Cette prégnance du biographique se tisse et se détisse par glissements, écarts, décalages, béances, brouillages et bougés. Mise en scène de la fragilité et de l'instabilité de l'identité, déplacement de la filiation réelle vers une filiation imaginaire, le territoire imaginaire de l'écriture et des écrivains, remplacement d'un écrivain insaisissable faisant peut-être bien partie de la famille (Peretz) par un autre qu'on s'est soi-même choisi, beaucoup plus familier et auquel on n'a aucun mal à s'identifier (Kafka) ; substitution d'un fantasme d'hypermaîtrise de la langue française à la perte de la langue maternelle (le yiddish)<sup>843</sup> et au trouble que cette perte entraîne. Ainsi peut se dissimuler la fente, la fissure [...], la cassure, derrière la folle aventure de l'expérimentation sur et dans la langue, le jeu des lettres et des chiffres, les jeux de la combinatoire et de la déchirure des mots.<sup>844</sup>

Régine Robin affiche, elle aussi, la part personnelle non négligeable qui entre en ligne de compte dans l'appréhension-compréhension de ses productions littéraires. Son œuvre, entièrement sortie selon elle de la guerre — indépendamment du fait que la thématique de la guerre soit directement inscrite ou non dans ses écrits —, s'est épanouie à partir de ce qu'elle qualifie elle-même de deux « scènes matrices »<sup>845</sup> largement inspirées de son propre vécu et qui vont, par la suite,

---

<sup>842</sup> Paulette Percec mentionne pudiquement que Percec aurait fait une tentative de suicide en mars 1971...

<sup>843</sup> De sa « gaucherie contrariée » (voir *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 185) pourrait s'y trouver l'inversion des orientations (la droite versus la gauche) qui différencie le français du yiddish.

<sup>844</sup> Régine Robin, « Georges Percec Paris-nostalgie. Lieux, non-lieux et le hors-lieu de l'écriture », *Portrait(s) de Georges Percec*, p. 197.

<sup>845</sup> Régine Robin, « Vous ! Vous êtes quoi au juste ? Méditations autobiographiques autour de la judéité », *Écriture et judéité au Québec*, op. cit., p. 118-119 : « Deux scènes de guerre, ou situées durant des guerres, ayant pour cadre la guerre, se sont imposées, sont devenues des scènes-matrices à partir desquelles tout mon travail d'écrivain est sorti. Le soir, à l'heure du coucher, mon père (qui est revenu de captivité le 1<sup>er</sup> mai 1945) venait me raconter des histoires. C'était toujours

entièrement l'imbiber — une première imprégnation sera issue de l'engagement communiste de son père ; la seconde aura pour origine la yiddishkeit de sa mère. Ainsi, *Le cheval blanc de Lénine*, *Le réalisme socialiste* relèvent de la première catégorie ; *L'amour du yiddish : écriture juive et sentiment de la langue (1830-1930)*, *Kafka*, *Le deuil de l'origine : une langue en trop une langue en moins*, *L'immense fatigue des pierres*, sans oublier ses diverses traductions d'auteurs yiddish, forment le second ensemble (même si des interpénétrations des deux mondes se découvrent dans, à peu près, chacune de ces productions). Du côté maternel, l'inspiration se veut plus instinctive, tournée vers le ressenti, davantage à la recherche de la langue perdue des origines ; du côté paternel, les écrits se veulent davantage intellectuels, érudits et réflexifs<sup>846</sup>. En somme, cela revient à mettre en évidence que l'écrivain, par ces deux cheminements, se confronte à une réflexion portant sur les deux totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle, le stalinisme et le nazisme. Il ne s'agit pas de questionner la validité, la réalité de ces deux scènes-matrices, mais de soulever leur présence récurrente et fondatrice. Ainsi, dès la

---

la même avec quelques variantes. En 1920, lors de l'avancée de l'Armée rouge vers Varsovie, cette dernière a traversé sa petite ville à cinquante-sept kilomètres environ à l'est de Varsovie. A cette époque, mon père était encore un tout jeune garçon de quinze à seize ans. Il veut s'enrôler dans l'armée, il entre dans le contingent qui traverse la ville et poursuit la route avec eux. A un moment donné, le commandant du bataillon, remarquant ce jeune homme parmi ses hommes qui ne portaient même pas l'uniforme, s'est approché de lui et lui a demandé ce qu'il faisait dans leurs rangs. Mon père aurait répondu qu'il était un bolchevik et qu'il voulait rester dans l'Armée rouge. Le commandant lui aurait répondu qu'un vrai révolutionnaire doit faire la révolution chez lui, qu'il devait quitter les rangs de l'Armée rouge et devenir en Pologne un dirigeant révolutionnaire. Mais il y avait des variantes. [...] Certains soirs, les variantes faisaient que l'interlocuteur privilégié de mon père [était] Lénine lui-même, en personne. J'avais donc un père qui avait parlé à Lénine. [...] C'était le matériel du roman mémoriel qui se mettait en place, qui m'obligeait, moi l'historienne, [...] à repenser l'histoire, à la façon dont cette écriture occulte le légendaire, le fantasme et le rêve [...]. La seconde scène a lieu dans un commissariat. Au moment de la distribution des étoiles jaunes, le préposé, au commissariat, n'en donne que deux à ma mère, une pour elle et une pour mon frère. Elle me porte dans ses bras. Je suis encore un bébé. Le décret de Pétain stipule que les enfants de moins de six ans ne porteront pas l'étoile. En conséquence, le fonctionnaire zélé ne m'en donne pas. Je me mets à hurler car je tiens à ce bout de chiffon qu'on distribue à tout le monde sauf à moi. Ma mère, effrayée par le bruit que je fais, en prend une sur la table ainsi qu'une épingle. Elle m'en fixe une sur le pull-over, mais dans son trouble, elle me prend un bout de peau. Je hurle de plus belles, sans comprendre ce que pouvait signifier ce geste qui épinglait littéralement une identité assignée sur mon corps ».

<sup>846</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel*, op. cit., p. 117 : « Du côté du père, il fallait comprendre la prégnance du stalinisme culturel. Et à nouveau la quête érudite, la maîtrise intellectuelle d'un domaine, de nombreuses années à me réapproprier une langue (le russe), et à étudier ce qui avait fasciné toute une génération ; comment ils avaient été attirés, non seulement par la Révolution bolchevique, mais plus tard, par le stalinisme et le personnage même de Staline, comment ils avaient vu, malgré l'enthousiasme de l'époque, disparaître certains de leurs compagnons d'armes et de combat pour l'industrialisation, la collectivisation ou le combat culturel, comment ils avaient refoulé tout ce 'qui clochait', et comment ce refoulement a duré contre vents et marées jusqu'en 1956, jusqu'au *Rapport Khrouchtchev*. 1956 ! Le retour du refoulé par la révélation quasi-officielle et la première crise cardiaque de mon père. La grande histoire qui croise la petite, la nôtre ».

première fiction, *Le cheval blanc de Lénine*, publiée en 1979, ces dernières forment le ciment de la narration bien que la transmission paternelle soit la plus développée<sup>847</sup>.

Oscillant sans cesse entre pièces à conviction (comme la retranscription de l'extrait d'acte de naissance du père — ce qui n'est pas sans rappeler la référence au décret qui déclara officiellement morte la mère de Perec le 11 février 1943 à Drancy dans *W ou le souvenir d'enfance*) et fantasmagorie, déroulant son fil d'Ariane entre l'enquête ludique et le délire chimérique, la narratrice propose le récit d'une enfance à tiroirs qui se situe d'ailleurs sur plusieurs registres, familial et scolaire, prénatal et adolescent, sociologique et historique... Ce livre, dossier-puzzle mijoté en millefeuille, écrit, à la première personne du singulier, peu de temps après le décès des parents de Régine Robin, se présente à un premier niveau comme une autobiographie : faire trace d'un monde en voie de disparition, une enfance qui s'éloigne de plus en plus. Plusieurs éléments personnels y sont mis en scène : la difficile appropriation et la lente reconnaissance des origines juives ; la rencontre avec le Canada ; les études d'histoire ; l'émergence de souvenirs ayant pour cadre Belleville ; le travail analytique ; la douloureuse reconstruction généalogique ; etc. Dans cette première strate mémorielle s'immiscent, de temps à autre, des doutes, somme toutes inhérents à tout processus d'anamnèse, quant à l'exactitude de ces souvenirs personnels : « *Je ne sais plus si c'est à Fertöd ou à Kasthaly* »<sup>848</sup>. Mais ces inexactitudes premières, incontournables à première vue, vont être à la source de tout un possible, de tout un réaménagement mémoriel, de toute une réflexion sur la mise en narration de l'histoire/Histoire car, pour Régine Robin, « *La reconquête identitaire est mémoire reconstruite* »<sup>849</sup>. Ainsi, le travail autobiographique serait bien non pas une construction mais une reconstruction de sa propre vie. L'acception de ce décalage, de ce recul rend alors acceptable, voir même incontournable, la pénétration de la fiction dans la constitution identitaire, sans que pour autant ce montage fictionnel ne soit plus à même de traduire le sens d'une vie : « *Car toute cette fiction produit une mémoire vraie, une réappropriation culturelle, une identité. Qu'est-ce que l'histoire sans cette parole*

---

<sup>847</sup> Lire le passage suivant dans Régine Robin, *Le cheval blanc de Lénine*, op. cit., p. 113 : « D'ailleurs au commissariat lors de la distribution des étoiles, je hurlais, j'en voulais une, mais j'étais trop jeune. Tu as pris une étoile et tu as voulu l'épingler, mais dans ton trouble tu as pris non seulement mon pull mais aussi ma peau ».

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>849</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel*, op. cit., p. 109.

*fantasmatique qui insiste dans son incertitude même ? Retrouver son identité, c'est d'abord retrouver un corps, un passé, une géographie, des temps et des lieux, des noms aussi »*<sup>850</sup>. Et c'est pour cela qu'à un second niveau du processus de la remémoration, ces réminiscences directement autobiographiques s'amenuisent et vont faire de plus en plus place à la remémoration indirecte : les propres souvenirs du père comme la reconstruction généalogique familiale ou comme sa probable/improbable rencontre avec Lénine. Mais, cette reconstruction généalogique ainsi que cette rencontre avec Lénine font chacune l'objet de multiples versions qui permettent, par-delà leur réalité première, une connexion avec toute une mythologie du peuple juif : « *Il s'agit d'une généalogie imaginaire qui prend de traverse les grands mythes de la culture juive. [...] Je me donne de la sorte un ancêtre qui suit le faux messie Sabbathai Zevi qui est vendu comme esclave, etc. [...] il s'agissait d'un travail de mise en pièces de la généalogie et du légendaire familial, des vraies filiations, pour en introduire d'autres à la fois expérimentales et imaginaires, mais d'un imaginaire qui dirait vrai »*<sup>851</sup>.

Tout comme les inexactitudes, les oublis, les déformations-transformations qui, au final, ne tuent pas l'essence du souvenir, la fiction, chez Régine Robin, ne se veut synonyme ni de mensonges ni de falsifications : « *Dans Le Cheval blanc de Lénine, j'avais eu recours à 'la mémoire-fiction'. Ce que je signifiais par là n'a rien à voir avec le roman historique, l'histoire romancée [...]. La fiction ou ce 'mentir-vrai' dont parle Aragon, n'était là que pour permettre d'expérimenter sur le passé probable, le passé possible, le passé pensable à défaut du seul passé qui serait celui de l'historien, le passé singulier. Expérimentation sur le roman familial et le roman généalogique, sur un 'je me souviens' générationnel et expérimentation sur l'identité »*<sup>852</sup>. Et c'est pour cela que dans une troisième strate de remémoration, l'auteur peut faire revivre sous les yeux du lecteur la vie de sa famille avant la guerre, avant sa propre naissance, dans le shtetl de Kaluszyn situé en Pologne, dans une narration qui se veut à la fois au plus proche d'une certaine réalité historique et d'une atmosphère typique des « *Juifs violoneux à la Chagall* » : « [...] mais ce qui coule à flot, c'est une vision idéalisée du passé, le besoin nostalgique de folkloriser ce qui n'est plus, 'les Juifs violoneux à la

<sup>850</sup> Régine Robin, *Le Cheval blanc de Lénine*, op. cit., p. 198.

<sup>851</sup> Régine Robin, *Le naufrage du siècle*, op. cit., pp. 52-53.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 97.

*Chagall', tout un peuple d'images d'Épinal du shtetl, le besoin aussi de ressouder la communauté de ce qui reste, d'être solidaire, et pour cela, au besoin, de censurer les luttes politiques si vives d'avant-guerre, de substituer à une société civile très riche et très variée une pastorale sans âge, éternisée et héroïsée [...]* »<sup>853</sup>. Ce troisième niveau de la remémoration se trouve encore rattaché, comme les deux précédents, au vécu de l'auteur en raison d'une propension à mettre en scène des faits avérés : sous des narrations s'approchant de plus en plus du conte et de la légende existe un réel (Kaluszyn est situable géographiquement, sa famille y a bien vécu, le père racontait des histoires à sa petite fille, etc.). Il n'en va pas de même pour le quatrième niveau de réminiscence qui, se détachant de tout le référent familial, historique, projette les fantasmes d'une enfance revisitée se passant alors en Pologne — à Kaluszyn ou à Varsovie —, en Amérique du Nord, en Israël, en France, en URSS — dans tous ces pays qui se trouvent, à plus ou moins grande échelle, liés avec le destin juif :

Ils auraient pu décider de partir pour New York. [...] c'eût été une décision possible, probable. Bien des années avant la naissance de mon frère, ils auraient quitté Kaluszyn par je ne sais quel port [...]. Du bastingage, ils auraient vu se dessiner la pointe sud de Manhattan [...]. Ils auraient attendu des jours et des jours à Ellis Island [...] je serais née à Brooklyn — j'y aurais fait mes études, en anglais mais parlant yiddish à la maison. Pas de nuit froide, pas d'errance, pas d'étoile jaune. Ma mère n'aurait pas connu la guerre, ni moi. [...] Ils auraient pu tout aussi bien se retrouver en Palestine dans les années 1930. [...] Entrer en U.R.S.S., y rester sans doute. Comme beaucoup d'immigrés communistes surtout juifs polonais, ils auraient pu être liquidés en 1937 [...]. À l'heure actuelle, peut-être, [...] j'attendrais mon visa pour l'Israël [...]. À la libération, la famille ressoudée, mes parents soudain me parurent ternes. Je les réinventais tous deux. Ma mère avait 37 ans lorsque je suis née. Je la trouvais bien vieille. À l'école primaire j'avais fait savoir que ma mère était ma grand-mère, ma mère elle était morte très jeune. Ici, le scénario se démultipliait. Tantôt elle était morte en me mettant au monde comme dans les antiques

---

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 64.

légendes ou les récits traditionnels. Tantôt, le plus souvent, elle était morte au camp de concentration, à Auschwitz, de toute façon en me donnant naissance. J'en voulais à mes parents d'avoir échappé aux camps. Destin pour destin, je ne l'acceptais qu'extrême, démesuré. Mon père non plus ne me convenait pas [etc.]<sup>854</sup>

Ainsi tout un ensemble de combinaisons existentielles probables entrent en ligne de compte pour tenter de définir une approche de l'identité réelle. Toutes ces potentialités d'existences habitent l'individu de manière plus ou moins développée et révèlent, peut-être bien mieux qu'un fait réel ou un souvenir attesté, la multiplicité de vies, réelles ou irréelles, qui le constituent.

La création, l'acceptation, la mise en scène de cette palette d'existences qui forme l'individu trouve sa motivation dans l'œuvre de Régine Robin dans les trous généalogiques, culturels : « *Il peut y avoir, en effet, une captation mortifère du passé et à ce moment-là, le passé, sur le plan fantasmatique doit se transformer pour diverses raisons, pour combler l'abîme hallucinatoire d'une origine perdue, pour combler un manque, ou pour s'adapter à une conjoncture qui réclame un autre passé. Le roman mémoriel se transforme, sinon l'individu devient ce héros de Borges qui devient fou parce qu'il ne peut rien oublier ni rien remanier* »<sup>855</sup>. En cela, le réaménagement fantasmatique, irréel, fictionnel — ce plein de la parole — ne se justifie pas en lui-même, en ses seuls vagabondages ; il est à relier, de manière incontournable, à quelque chose qui a fait sens ou non-sens bien en amont de son émergence : « *Non, martèle l'auteur, il ne s'agit pas de nostalgie fantasmatique mais de manque* »<sup>856</sup>.

Cet envahissement fictionnel pose évidemment problème dans la représentation de l'événement historique. Dans *Le roman mémoriel*, Régine Robin s'interroge sur l'écart entre événement réel et événement historique en citant Charles Péguy qui mène la réflexion suivante, lorsqu'un jeune homme lui rend visite afin de le questionner sur l'affaire Dreyfus, bien des années après l'événement :

---

<sup>854</sup> Régine Robin, *Le Cheval blanc de Lénine*, op. cit., pp. 169-176. Voir encore dans *Le naufrage du siècle*, op. cit., p. 18 : « Lorsque les traces font défaut, on les invente. Réinventer le passé, réinventer l'immémorial, les racines, confondre les temps, les lieux, pasticher, imiter, rendre le passé comme neuf, du simili passé. » ou p. 31 : « Il ne s'agit pas non plus de nier la nécessité de se créer des ancêtres, de se rejouer le scénario de l'origine, de se constituer des mythes fondateurs, un passé gratifiant, de s'inventer des traditions et une mémoire collective ».

<sup>855</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel*, op. cit., p. 60.

<sup>856</sup> Régine Robin, *Le Cheval blanc de Lénine*, op. cit., p. 210.

Il était si docile. [...] Il tournait son chapeau dans ses doigts. Il m'écoutait, m'écoutait. Il buvait mes paroles. [...] Il apprenait. Hélas, il apprenait de l'Histoire. [...] Je n'ai jamais aussi bien compris qu'alors, dans un éclair, aussi intensément senti ce que c'était que l'histoire ; et l'abîme infranchissable qu'il y a, qui s'ouvre entre l'événement réel et l'événement historique ; l'incompatibilité totale, absolue ; l'étrangeté totale ; l'incommunication ; l'incommensurabilité ; littéralement l'absence de commune mesure même possible [...]. Jamais je ne vis dans un tel éclair, dans un tel saisissement, qu'il y a le présent, qu'il y a le passé.<sup>857</sup>

Ce n'est pas la nécessité du témoignage, de la transmission orale qui est ici remise en cause. Ce n'est pas non plus la réalité de l'événement qui est mise en doute. Il s'agit de mettre en évidence l'écart temporel et donc l'impact forcément *decrecendo* qui règne entre l'événement réel et le même événement sémiotisé. Une fois cristallisé dans la mémoire collective, une fois légué à la mémoire historique, une fois figé dans le langage, l'événement n'est plus ce qu'il fut à son origine : ce qui provoque l'impact positif de pouvoir passer à autre chose, de reconstruire, impact qui a pour revers négatif l'oubli pur et simple de l'événement. Cette dualité du passage de l'événement historique est inexorable. En cela, pour Régine Robin, ce n'est pas l'événement en lui-même qui est fictif mais c'est sa mise en narration qui fraye avec le fictionnel : « [...] *quoi que nous fassions, que nous écrivions, de la fiction ou de l'écriture historique, nous travaillons toujours sur du déjà-là, sur du déjà dit, sur du réel déjà sémiotisé, figé, cristallisé, sur le déjà-là de la représentation. Nous ne pouvons nous échapper de l'intertexte et de l'interdiscours dans lesquels nous sommes pris* »<sup>858</sup>. Ses propos recoupent, de manière indirecte, ceux du cinéaste Claude Lanzmann qui affirmait que s'il détenait un document représentant ce qu'il se passait dans les chambres à gaz, il le détruirait<sup>859</sup>, ceci afin qu'aucun langage — visuel, photographique, verbal,

<sup>857</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel*, op. cit., p. 53.

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>859</sup> Claude Lanzmann, cité dans *Le Monde des débats*, n°14, mai 2000, disponible sur <http://www.celf.fr/lanzmann.htm>: « J'ai dit dans une interview au *Monde* sur le film de Spielberg *La liste de Schindler* que si, par impossible, j'avais trouvé un petit film muet de quelques minutes montrant comment 3000 personnes, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble asphyxiés dans une des grandes chambres à gaz de Birkenau, se livrant, pour respirer encore, l'épouvantable bataille que Filip Müller, dans *Shoah* précisément, appelle le 'combat de la mort', non seulement je ne l'aurais pas inclus dans mon film, mais je l'aurais détruit. J'ajoutais que je ne voulais pas

pictural, poétique — ne puisse s'en emparer et donc que l'irreprésentabilité même de l'événement soit garante d'une certaine protection, d'une pérennité, d'une inviolabilité. Le cinéaste, et ici l'écrivain le rejoint, estime que l'entrée à outrance de la Shoah dans les discours officiels provoque la transmission, au final, d'un « savoir mort » : « *Les musées et autres commémorations instituent l'oubli autant que la mémoire. Je considère ces manifestations inutiles : il s'agit de la transmission d'un savoir mort* »<sup>860</sup>.

Pourtant, l'événement historique ne peut être mis en doute lorsque il a émergé dans diverses instances langagières : médiatiques, historiennes, artistiques. De son « officialisation », il en tire sa crédibilité. En cela, toutes les constructions fantasmatiques de Régine Robin ne peuvent s'attaquer à la véracité événementielle de la Shoah proprement dite, car « *le sentiment de reconnaissance authentifie l'Histoire* »<sup>861</sup>. En outre, elle contourne pratiquement complètement cet événement, elle se garde bien de le représenter de manière frontale afin de remettre plutôt en cause le langage qui d'habitude entoure sa représentation. Elle préfère mettre en relief « tout ce qui aurait pu avoir lieu » plutôt que « tout ce qui a eu lieu » afin de faire part d'au plus près de la fracture. Ainsi, pour elle, l'écriture sur la Shoah est suffisamment une écriture palimpseste — donc une écriture gorgée d'un trop-plein de signes qui ne met plus en avant la disparition — pour qu'elle ne s'attaque à la tentation de représenter directement cet événement — outre le fait qu'elle ne soit pas témoin premier.

### 5. 2. 5. Conclusion : l'identification — « Le souvenir de ce qu'on n'a pas vécu, pas connu... Surtout ne rien reconstituer, ne rien figurer »<sup>862</sup>

De cette conscience et acceptation aiguës de la part fantasmatique de l'individu ainsi que de tout un déploiement d'un probable fauché par la guerre, un mot-valise naît, un néologisme qui mélange l'identité et la fiction dans des sonorités proches de celles contenues dans « identification ». Tronquer ce dernier

---

fonder mon dire, on ne peut pas aller plus loin, c'est comme le cogito cartésien. On comprend ou on ne comprend pas, c'est tout ».

<sup>860</sup> Propos de Claude Lanzmann recueillis par Hervé Troccaz, « J'exorcise mes peurs et un passé oppressant », in @commecinema@, octobre 2000, disponible sur <http://www.acommecinema.com/interviews/01/itwlanzmann/itwlanzmann.htm>

<sup>861</sup> Claude Abastado, cité par Régine Robin, *Le naufrage du siècle*, op. cit., p. 62.

<sup>862</sup> Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres. Biofictions*, op. cit., p. 17.



mot suffit pour mettre en avant, libérer la part d'imaginaire contenue dans la construction de toute individualité. En ce qui concerne nos deux auteurs, il ne s'agit pas d'une perte totale de prise sur le réel et d'un échappatoire forcené dans l'imaginaire, mais tout simplement d'une reconnaissance d'une compensation identitaire apportée par l'imagination et de sa mise en fiction. Pour eux, le hiatus immense a été créé par la Seconde Guerre mondiale ; il est né de la difficile concevabilité des absents, des camps. Pour Georges Perec, il ne fait aucun doute que les soustractions apportées par le conflit de la Seconde Guerre mondiale ont permuté en un plein fictionnel compensatoire et qu'elles sont même le moteur de son désir d'écrire. C'est ce qu'il écrit dans une lettre à son ami Jacques Lederer :

Ah ! Jacques mon ami, nous n'atteindrons jamais la sagesse, la sapience — Des meurtrissures existent qui sont trop profondes pour que l'on puisse espérer se trouver un jour entièrement rénové — Mais peut-être cette triple différence entre

ce que nous avons été

ce que nous sommes

ce que nous aurions pu être sans la

guerre, est-elle la pierre de touche de notre ardeur à vivre, ce qui nous pousse à tout prix à nous affirmer vis-à-vis des autres, à créer, à écrire — <sup>863</sup>

Perec parle ici d'une triple différence. Cependant, le hiatus fondamental semble bien se situer entre un passé / présent / futur (un plein, une réalité) et un conditionnel (des moins, une fantasmagorie). Sur le modèle de la première phrase qui ouvre tout conte qui se respecte, Régine Robin invente un « *Il était deux fois* »<sup>864</sup> plus à même de retranscrire le décollement historique, personnel qui a eu lieu. Cette dernière, qui se veut le chantre de l'entre-deux<sup>865</sup>, et ce notamment en raison de son expérience d'immigrante qui est effectivement l'incarnation même d'un dédoublement identitaire est, bien avant ces multiples déplacements géographiques, habitée par un hiatus historique. Tout simplement, pourrions-nous dire, un avant et un après dont les conséquences sont radicalement autres en raison

---

<sup>863</sup> Georges Perec, *Cher, très cher, admirable et charmant ami...*, correspondance Georges Perec et Jacques Lederer, Paris, Flammarion, 1997, p. 147.

<sup>864</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 164.

<sup>865</sup> À ce sujet voir l'article de Sandrina Joseph, « 'Désormais le temps de l'entre-deux'. L'éclatement identitaire dans *La Québécoise* de Régine Robin », in *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, volume 4, 2001, numéro 1, pp. 29-51.

de l'événement. La Shoah entraîne dans son sillage la difficile représentation des morts, des camps de la mort. Parce qu'il n'y a pas de souvenir direct des événements (pour les enfants de la guerre), parce que les vrais témoins ne sont plus là pour en parler (Primo Levi écrit dans *Les Naufragés et les rescapés*, « *Les vrais témoins sont morts, nous ne sommes que des faux témoins* »<sup>866</sup>), parce que ce qu'il se passait dans les camps est inimaginable, la seule réappropriation possible de ce passé ne peut se faire que par le biais de la fiction pour cet auteur : « *L'évocation de ce peuple ne peut être que fantastique, onirique, métaphorique. Des images* »<sup>867</sup>. Alors, l'entre-deux ne se joue pas tant de manière concrète dans les déplacements géographiques entre deux lieux mais bien plutôt entre un lieu concret quel qu'il soit et un territoire imaginaire : « *Un nouvel espace, une sorte d'arc-en-ciel entre le vieux monde et le nouveau, un territoire imaginaire, intérieur, où le cheval blanc de Lénine puisse à nouveau bondir* »<sup>868</sup>. Et c'est en cela que le paradigme de littérature migrante propre au dispositif littéraire québécois paraît inapproprié, ou au final, trop restrictif : car, dans leur majorité, le pouvoir d'évocation de ces livres, de ceux qui sont catalogués comme appartenant à ce courant littéraire, ne se situe pas tant dans l'évocation concrète du difficile processus d'expatriation (qui a, comme de bien entendu, existé bel et bien) que dans leur perception du clivage induit par l'écriture par rapport à la réalité : « *Notre monde connaît de grands déplacements de population. Que ce soient des personnes déplacées, des exilés politiques, des réfugiés, des immigrants de la misère ou des gens qui ont choisi de quitter leur pays pour tenter l'aventure au loin [...]. Il y aurait encore un autre cas de figure : ceux qui, posés quelque part, par les hasards de la naissance ou de l'histoire font des allers et retours entre un lieu d'origine réel ou imaginaire et un nouveau lieu d'habitation [...]* »<sup>869</sup>. De sorte qu'être habité par le déplacement n'est pas le propre que de l'immigrant, de celui qui bouge.

---

<sup>866</sup> Primo Levi, cité par Jorge Semprun, « L'écriture ravive la mémoire », in *Le Monde des débats*, n°14, mai 200, disponible sur <http://www.celf.fr/semprun.htm>

<sup>867</sup> Régine Robin, *Le Cheval blanc de Lénine*, op. cit., p. 137.

<sup>868</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>869</sup> Régine Robin, « Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues ? Les écritures migrantes », *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Supernova, 2000, p. 19. C'est nous qui soulignons.

Pour Régine Robin et Georges Perec, le déplacement se situe, entre autres, dans ce que la première nomme « mémoire-fiction »<sup>870</sup> ou encore « histoire-fiction »<sup>871</sup> et le second, « une mémoire fictionnelle »<sup>872</sup>, c'est-à-dire une mémoire qui restitue tout ce qui a échappé à la réalité. Le travail sur la mémoire se place à différents niveaux chez ces deux auteurs et le brouillage entre ces divers types de mémoires alimente leurs fictions. Pour Perec, il existe quatre aspects sur le travail de la mémorisation qui opèrent dans son œuvre : le jeu autobiographique, la mémoire fictionnelle dont nous avons parlé, la mémoire d'une quotidienneté (qui a à voir avec la mémoire culturelle) et celle que lui-même nomme l'encryptage (notamment en raison de ses jeux scripturaires) :

Donc, si tu veux, il y a trois aspects dans le travail sur la mémorisation. D'abord la quotidienneté complètement mise à plat, ensuite la recherche de ma propre histoire d'une manière traditionnelle et puis enfin cette mémoire fictionnelle. Il y en a même un quatrième, qui serait du domaine, comment dire ! de 'l'encryptage', de l'inscription complètement cryptée, et qui serait la notation d'éléments de souvenirs dans une fiction comme *La Vie mode d'emploi* mais à usage pratiquement interne. Je veux dire qu'il n'y a que moi et quelques personnes qui peuvent y être sensibles. C'est une sorte de résonance, un thème qui court en dessous de la fiction, qui la nourrit, mais qui n'apparaît pas comme tel...<sup>873</sup>

<sup>870</sup> Régine Robin, *Le naufrage du siècle*, op. cit., p. 99 : « Mais il est une façon de vaincre cet étourdissant silence qui s'installe autour des anonymes, des gens de peu, des parents morts écrasés de silence malgré le rôle historique qu'ils ont pu jouer. Ce travail de narration, cette 'mémoire-fiction', c'est une façon d'assumer la perte de ce qu'ils étaient vraiment dans leur extrême singularité, la perte de ce qui nous échappe de toute façon, et qui nous échappait également de leur vivant, une façon de les rendre à une vision [...] ».

<sup>871</sup> Voir la partie intitulée 'La mémoire-fiction', *Le Cheval blanc de Lénine*, op. cit., pp. 177-245. Voir également l'entrevue avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels*, op. cit., p. 245 : « [SG] : Deux expressions reviennent épisodiquement dans votre écriture : l'histoire-fiction et la 'mémoire fiction'. [RR] : [...] Une de mes obsessions est d'écrire l'histoire 'd'une autre façon, la petite tissée dans la grande', en faisant appel à mon savoir d'historienne mais en le 'déplaçant, afin de mieux faire travailler la mémoire culturelle à la place de la mémoire collective ou contre elle, ou en alliance conflictuelle avec elle'. Je m'éloigne ainsi de l'histoire événementielle et ethnologique pour créer ce que je nomme l'histoire-fiction. Etc. ».

<sup>872</sup> Georges Perec, « Le travail de mémoire », entretien avec Franck Venaille, *Je suis né*, op. cit., pp. 85-86 : « [...] il se trouve quelque chose que l'on peut appeler une mémoire fictionnelle, une mémoire qui aurait pu m'appartenir. [...] C'est donc un travail sur la mémoire et sur une mémoire qui nous concerne, bien qu'elle ne soit pas la nôtre, mais qui est, comment dire ! à côté de la nôtre, et qui nous détermine presque autant que notre histoire ».

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 86.

C'est dans cette notion de l'encryptage que se joue une des différences majeures entre l'œuvre de Perec et celle de Robin. Car, de manière commune, et bien que leurs univers littéraires offrent des tonalités divergentes évidentes, la mémoire fictionnelle, la mémoire autobiographique (Régine Robin parle d'« *une sorte de détournement de l'autobiographique* »<sup>874</sup> dans ses œuvres), la mémoire du quotidien (« *De là, ma préoccupation pour une histoire de la quotidienneté* »<sup>875</sup> / « [...] *restituer une parole hors-pouvoir, une contre-mémoire, une parole de la quotidienneté, de mémoire populaire* »<sup>876</sup>) se déploient chez l'un comme chez l'autre. Leurs mémoires oscillent entre la collectivité (des références historiques, culturelles qui impliquent la participation du lecteur — un refus de sa passivité) et le personnel (leur propre biographie parfois détournée, parfois non). Mais, bien que Perec fasse allusion à sa judéité de manière explicite dans quelques-unes de ses productions uniquement (il s'agirait surtout de *Récits d'Ellis Island* et de *W ou le souvenir d'enfance*) ainsi qu'au détour de phrases dans ses essais ou autres (notamment *Espèces d'espaces*), celle-ci se joue davantage dans ce fameux encryptage, à la différence de Régine Robin qui en fait un sujet dévoilé, central dans l'ensemble de ses productions. Cette question, chez Perec, passe davantage par tout un travail formel. C'est-à-dire qu'entre l'expérience vécue et notre expérience de lecteur se glisse une grille, et comme le signale Bernard Magné, « *c'est la grille elle-même qui va se charger de parler de la judéité* »<sup>877</sup>. Ce dernier prend alors l'exemple de la diagonale du poème de 179 vers qui décline le mot « âme » présent dans *La vie mode d'emploi* : « *Cette diagonale va faire sens. Non pas dans cette question de la judéité seule. Mais c'est la question du rapport entre la judéité de ses parents et son statut de juif non-judaïque, de juif sans tradition. Et il va y avoir un combat qui va se livrer sur le terrain qui est celui de l'écrivain, c'est-à-dire celui de la langue, et où on va voir se manifester une sorte de combat souterrain entre les deux langues* »<sup>878</sup>. De ces deux langues, il s'agit bien sûr de la langue de ses parents qui n'a pu être transmise à Perec, soit le yiddish, et ce qui a été sa langue maternelle, du moins celle apprise à l'école maternelle, celle qui a été sa langue d'écriture, le français.

<sup>874</sup> Régine Robin, entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels*, op. cit., p. 246.

<sup>875</sup> Régine Robin, *Le naufrage du siècle*, op. cit., p. 71.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>877</sup> Bernard Magné, interview du 24 avril 2002 sur France Inter.

<sup>878</sup> *Ibid.*

Or, chacune a une caractéristique formelle bien marquée : la première s'écrit de droite à gauche et il en va de l'inverse pour la seconde. Donc, le début d'un texte écrit en yiddish se situe en haut à droite et sa fin, en bas à gauche ; exactement comme pour la fameuse diagonale qui est tracée au cœur de *La vie mode d'emploi*. Voilà l'encryptage dont il peut être parfois question dans les textes perecquiens, et qui différencie fondamentalement ces derniers de ceux de Régine Robin<sup>879</sup>. La différence entre les deux auteurs se situerait donc dans l'expression de leur judéité.

Cependant, là où Robin éprouve un sentiment d'identification, de parenté avec Perec, c'est dans tout ce qui concerne le contournement de l'expérience de la Shoah, dans son absence de représentation ou d'évocation directe — absence qui, paradoxalement, est loin de nier ou d'affaiblir les conséquences et les implications de ce traumatisme et donc, par ricochet « en négatif », absence qui transmet au lecteur la dimension désespérée léguée par les camps. Dans *Le roman mémoriel*, avant d'introduire un passage extrait d'*Ellis Island* de Perec, l'auteur écrit : « Je n'évoquerai ici, qu'un silence\absence, le silence de la méconnaissance identitaire qui pour être fécond n'en est pas moins douloureux puisqu'il est porteur d'une trace 'en creux' »<sup>880</sup>. Dans son entrevue avec Suzanne Giguère, après avoir de nouveau cité un passage d'*Ellis Island*, l'écrivain conclut : « En définitive, je crois qu'être juif correspond à un creux »<sup>881</sup>. Robin, que ce soit dans l'écriture de Perec, ou bien dans les films de Claude Lanzmann, ou encore dans les réalisations de contre-monuments de Jochen Gertz — artistes auxquels elle fait référence fréquemment — est attirée par la représentation « en creux » de cet événement qui se retrouve, bien sûr, dans sa propre écriture. Cette mise en absence, chaque médium (livre, film, monument) et chacun de ces artistes s'en fait une appropriation toute personnelle et la décline chacun à sa façon, en fonction de sa propre histoire et de son engagement plus ou moins prononcé dans la transmission de cette mémoire.

---

<sup>879</sup> Bien que Régine Robin s'adonne à l'écriture sous contrainte (voir son site <http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136>), les codes et grilles n'endossent pas les mêmes significations que dans l'écriture perecquienne.

<sup>880</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel*, op. cit., p. 61.

<sup>881</sup> Régine Robin, entretien avec Suzanne Giguère, *Passeurs culturels*, op. cit., p. 242.

### 5. 3. L'œuvre de Jochen Gerz et l'exemple des contre-monuments<sup>882</sup>

#### **5. 3. 1. Introduction : *Le monument vivant de Biron*. Présentation de Jochen Gerz et des contre-monuments. Les dilemmes de la représentation monumentale dans le cas de la Shoah.**

En 1919, une loi d'hommage aux combattants vote l'attribution de subventions aux communes afin de glorifier les héros morts pour la patrie. Une politique de la mémoire de la guerre, du souvenir des combattants défunts se met alors en place : la mort donne lieu à un culte collectif et les monuments patriotiques se multiplient. Ces derniers, qui habitent notre espace national et dont nous possédons tous une image d'Épinal, trônent sur la place des villages et font partie intégrante de nos paysages urbains : simples stèles de pierre, ou colonnes de pierre s'élevant vers le ciel, ou bien poilus coulés en bronze brandissant le drapeau tricolore, ou encore Marianne regardant avec tristesse le casque d'un soldat... Quelle que soit la mise en scène mortuaire, la liste des noms des fils morts pour la patrie est gravée dans la pierre et cet ensemble est circonscrit à l'aide d'un jardinet, d'une clôture ; parfois des objets de mort symboliques, tels des obus, sont intégrés à cet ensemble : « *Le monument est un remarquable témoin de l'histoire des mentalités. Il obéit aux règles de la tragédie classique dans son unité de temps (14-18), de lieu (le cœur du village) et d'action (la mort du héros). Il exorcise la fracture que constitue la guerre pour la société civile en la fixant sagement au centre de la folie ordinaire, à l'intérieur d'un périmètre prudemment délimité par les chaînes et les obus* »<sup>883</sup>.

Ces monuments, hyperboliques, qui incarnent et mêlent héroïsme, horreur et douleur, sont des objets, des relais de mémoire présents afin d'aider au souvenir d'une guerre, celle de 14-18, qui a entraîné dans son sillage plus d'un million et demi de morts. Et à chaque date anniversaire, celle de la fin des combats, le 11 novembre, un rituel de commémoration se met en place avec gerbes de fleurs, présence des anciens combattants et des élus, minute de silence, musique de la Marseillaise. Mais, aujourd'hui, avec la disparition des derniers combattants et des

---

<sup>882</sup> En ce qui concerne le monument de Biron, lire le livre de Jochen Gerz, *La question secrète. Le monument vivant de Biron*, Paris, Actes Sud, 1996.

<sup>883</sup> Philippe Rivé cité dans l'article « Les Monuments aux morts », disponible sur <http://www.pfg.fr/html/monum.html>

derniers témoins de 14-18, ces monuments semblent figés dans un temps autre, et l'émotion qu'ils étaient censée véhiculer, transmettre et incarner s'est cristallisée, prisonnière d'une esthétique lourde et monumentale décalée.

Se profile dans cet effacement, voire dans cette disparition, de la mémoire, pourtant rendue visible par ces incarnations monumentales, une réflexion sur la transmission mémorielle véhiculée par ce type de monuments. En 1992, Marc Mattera, maire de Biron en Dordogne, propose de restaurer l'ancien monument aux morts situé, comme il se doit, sur la place du village : « *Biron est un village classé, explique-t-il. Toutes les rues avaient été remises à neuf. Ce monument en béton, qui datait de 1920, était entièrement fissuré. Nous voulions le refaire en pierre jaune du Périgord, comme le reste du village. J'en ai parlé à l'architecte des Bâtiments de France qui m'a suggéré de confier la restauration à un artiste contemporain* ». Un artiste allemand, nationalité qui en a fait sursauter quelques-uns, notamment les anciens combattants, un certain Jochen Gerz, est alors choisi pour réaliser cette commande. Le projet, présenté devant tous les villageois, séduit et surprend car il s'agit pour Jochen Gerz de réaffirmer la présence oubliée de ce monument pourtant existant : « *Le monument, explique-t-il, personne ne savait où il se trouvait. Il était là, au milieu du village, depuis longtemps, mais ni les habitants, ni les touristes ne s'en apercevaient. Il faisait donc référence à quelque chose de visible qui, avec le temps, semblait avoir disparu. [...] On s'était habitué à lui et on ne le voyait plus* ».

Comment donc réaffirmer la présence du monument ? L'artiste pose alors une question « secrète » aux 127 habitants de Biron autour du thème : « Qu'est-ce qui est, selon vous, assez important pour risquer votre vie ? ». Son œuvre est constituée par les réponses des villageois. Reproduites sous la forme de quelques sept lignes anonymes gravées sur des plaques émaillées, fixées au monument, au socle et au sol, ces phrases traitent de la valeur et du prix de la vie, de la liberté, du futur et de l'amour. Jochen Gerz a rencontré tous les habitants lors d'entretiens individuels et leur a posé la question restée secrète. Un seul a refusé de répondre. Les phrases qui figurent sur les plaques reproduisent au mot près la réponse de chacun des villageois. Chaque citoyen est ainsi co-auteur, responsable de l'œuvre et porteur de la mémoire qu'elle constitue face à l'oubli. Toutes les réponses expriment tour à tour sa confiance ou sa peur de l'avenir, son amour ou la crainte de l'autre. Comme l'exprime un des habitants : « *Il est important de voir dans le*

*monument la mémoire de la vie. Il n'y a pas de rupture possible entre hier, aujourd'hui et demain. La mémoire est un fil conducteur qui dépasse l'homme, transcende les noms, les vies, les souffrances et finalement se projette sur l'avenir* ». Le maire, quant à lui, commente : « *Notre monument est devenu 'vivant' et nous en sommes fiers. Nous ne nous contentons plus de nous recueillir lors des journées de commémoration. Le monument est un rappel perpétuel de ce qui s'est passé. Les touristes sont aussi invités à réfléchir sur la signification du monument aux morts. Il attire l'œil et les visiteurs posent des questions...* ». Les futurs habitants de Biron auront également à répondre à la fameuse question, dont un couple est détenteur. Afin que le monument de Biron demeure en perpétuel devenir, comme la mémoire qui, selon Gerz, doit être sans cesse « revécue ».

Depuis les années 20, d'autres listes de noms ont été gravées, d'autres plaques ont été fixées en hommage aux combattants qui ont péri lors de la guerre de 39-45, de la guerre d'Indochine et de la guerre d'Algérie. Et, dans chaque monument, toutes les guerres semblent se fondre en une seule, avec « une » victime héroïque : le soldat. Mais se pose alors la question de la commémoration des autres victimes, celles appartenant au civil, toutes celles qui ont disparues en 39-45 dans les déportations massives, toutes celles qui ont été stigmatisées, les victimes juives<sup>884</sup>, homosexuelles, tziganes, etc. De cette question en surgit immédiatement une seconde : la création d'une œuvre en mémoire à ces victimes doit-elle unifier ces morts, ce qui peut avoir pour conséquence de nier la spécificité du drame de la Shoah, ou au contraire doit-elle se focaliser sur les six millions de personnes juives disparues, ce qui peut provoquer une hiérarchisation des morts, écartant

---

<sup>884</sup> Cette question ramène au regard que l'on portait sur les rescapés des camps, notamment les Juifs, au sortir de la guerre. Dans leur dialogue intitulé « Se taire est impossible », Éditions Mille et une nuits/Arte Editions, Paris, novembre 1995, pp. 13-14, Jorge Semprun et Elie Wiesel reviennent sur cet ostracisme qui pesait sur les victimes juives : « [JS] [...] Au retour, parce qu'on ne faisait pas attention, parce que vous ne faisiez pas partie des héros de l'Histoire. Et ça, c'est terrifiant. [EW] On ne voulait pas nous écouter. Parce qu'on faisait honte à l'humanité. On avait pitié de nous. Moi, ça m'a pris dix ans pour commencer à parler [...]. On ne voulait pas nous écouter. [...] On aimait les résistants, mais on se détournait des déportés. [...] On dérangeait. C'était une époque de fin, la fin de la guerre. C'est une époque où on idéalisait les circonstances, on avait abattu le fascisme, on croyait un peu d'une certaine façon que c'était la fin d'une histoire terrible du XX<sup>e</sup> siècle et le début de quelque chose de nouveau. Et on a écarté, effacé ». Ou encore p. 26 : « [EW] J'étais à Babi-Yar. En 1965, il n'y avait rien. Ensuite, il y a eu un monument ; or, à Babi-Yar, il y a eu 60 000 à 80 000 Juifs qui ont été tués en dix jours, entre Roch-Hachanah et Yom Kippour. Il n'y avait pas un Juif là-bas chez les communistes, chez les Russes. C'était pareil à Auschwitz. [...] Ils ont fait un monument, maintenant seulement. Il y a deux ans, ils ont fait un monument juif. Mais le grand monument, pas un mot sur les Juifs. Ici sont morts les citoyens soviétiques. Comme si les Juifs de Kiev avaient été abattus parce qu'ils étaient citoyens soviétiques ou communistes. Quand on y pense... ».



d'autres injustices et douleurs qui se sont pourtant déroulées ? Et l'enchaînement des questions se poursuit. Comme le pose Régine Robin : « *Un événement comme celui du génocide de près de six millions de Juifs pendant la dernière guerre mondiale est-il pensable, mémorable, narrable, peut-il être mis en texte, en film, en monument ? Est-il simplement figurable ? Peut-il s'inscrire dans le paysage urbain, dans la pierre, le béton ? Peut-il être l'objet d'un rituel, d'un cérémonial collectif, peut-il être lieu de mémoire, objet de mémoire ?* »<sup>885</sup>. La représentation de la Shoah se déchire entre la nécessité de la transmission, du témoignage et l'imposition d'un silence dû à un respect, une gêne, une incompréhension voire une incrédulité. Paradoxe de ramener à un cadre ce qui n'en a pas la dimension. En outre, comme nous venons de le soulever avec la monumentalisation du souvenir de 14-18, l'oubli fraye avec le monument une fois que toute mémoire vive qui l'entoure commence à s'estomper. C'est ce que souligne Régine Robin : « *La ritualisation est à double tranchant. D'une part, elle peut permettre au deuil de s'établir, dans beaucoup de sociétés, on a pu le remarquer. D'autre part, et en même temps, une hyperritualisation risque toujours de vider de toute substance l'objet auquel elle touche* »<sup>886</sup>.

Cette possible pénétration de l'oubli dans la charge commémorative de tout monument rend donc problématique l'implication du spectateur de l'œuvre — celui qui est en fait chargé d'être le témoin du temps présent, le passeur, le relais entre un passé traumatique et un futur souhaité exempt de ces mêmes douleurs notamment grâce à la fonction, la charge « garde-fou » (transmission du « plus jamais ça ») qui est censée habiter ces mêmes monuments. Mais comme le remarque prosaïquement Régine Robin, « *Il ne suffit pas de mettre les gens en face pour que tout se 'passe bien'. C'est beaucoup plus compliqué* »<sup>887</sup>. Il n'est pas aisé d'être spectateur d'une manifestation mémorielle (musées, mémoriaux, etc.), surtout de celles qui touchent à la commémoration du souvenir des déportés, parce que tout simplement l'horreur gêne et déroute. Dans ce cas précis, il ne peut être question d'être simple spectateur, la charge émotionnelle étant très forte. Cette charge émotionnelle ramène à la problématique de la représentabilité : que,

---

<sup>885</sup> Régine Robin, *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, op. cit., p.361.

<sup>886</sup> Régine Robin, entretien avec Philippe Mesnard, *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, op. cit., p. 44.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 52. À ces paroles de Régine Robin résonnent celles de Claude Lanzmann : « Qu'être témoin, c'est une chose très spéciale, peut-être intenable », extraites du *Monde des débats*, n° 14, mai 2000, disponible sur <http://www.celf.fr/lanzmann.htm>

quoi montrer — si l'on considère qu'il est possible, souhaitable, de représenter un tel événement — pour, à la fois, faire passer cette émotion et la dépasser pour amener à la transmission d'un savoir, à une profonde réflexion portant non seulement sur l'événement lui-même mais également sur une prise de conscience personnelle ? « *Mais peut-on 'installer' le trauma [...] avec lisibilité et pédagogisme ?* »<sup>888</sup>. L'ensemble des questions posées ici, et qui sont loin d'être exhaustives, revêt encore une accentuation particulière si l'on envisage la spécificité allemande de cette prise en charge de la mémoire concernant toutes ces victimes, en raison des responsabilités qui lui incombent dans le processus d'extermination mis en place à l'époque. C'est un des problèmes que soulève, dans l'entretien avec Philippe Mesnard, Jochen Gerz : « *Les Allemands ne sont pas plus masochistes que les autres. Qui va faire un monument national pour s'accuser jusqu'à la fin des jours ? Il est nécessaire de savoir que demain sera un autre jour, qu'il fera beau. [...] Cela n'avait pas été tenté avant : un monument à sa propre honte. À la honte des autres, cela va de soi* »<sup>889</sup>. James E. Young, un des spécialistes des contre-monuments, rappelle quant à lui, le lien entre l'art monumental et le régime national-socialiste, ce qui ne peut rendre que problématique, à l'heure actuelle, la mise en monument dédiée aux victimes de ce même régime :

Près de cinquante ans après la défaite du régime national-socialiste, les artistes contemporains allemands éprouvent toujours des difficultés à dissocier les monuments commémoratifs de leur passé fasciste. Les artistes allemands de la mémoire ont reçu un héritage d'après-guerre à double tranchant : une méfiance extrême à l'égard de toute forme de monument, vu leur exploitation systématique par les nationaux-socialistes, et un profond désir de distinguer leur génération de celle des criminels par le biais de l'art de la mémoire. À leurs yeux, la logique didactique du mémorial — sa rigidité et sa conviction démagogique à propos de l'histoire — continue d'évoquer des caractéristiques trop proches du fascisme. Par quel autre moyen les régimes totalitaires pourraient-ils faire acte de commémoration envers eux-mêmes, si ce n'est par le biais de l'art totalitaire que représente le

<sup>888</sup> Régine Robin, *Berlin chantiers*, op. cit., p. 351.

<sup>889</sup> Jochen Gerz, entretien avec Philippe Mesnard, *Consciences de la Shoah*, op. cit., p. 89.

mémorial ? Et réciproquement, comment pourrait-on mieux célébrer la chute des régimes totalitaires si ce n'est par la chute de leurs monuments ? Un monument contre le fascisme devra donc être un monument contre lui-même : contre la fonction didactique traditionnelle des monuments, contre la tendance à supplanter le passé que nous sommes censés contempler, et enfin, contre la tendance autoritaire envers l'espace monumental qui réduit le spectateur à la passivité.<sup>890</sup>

Ainsi, jusqu'à présent, ont été posés les problèmes qui, en amont, entourent la réalisation d'un monument à la mémoire des victimes, celles qui n'étaient pas des soldats, de la Seconde Guerre mondiale : l'impossible mise en scène de l'héroïcité (excepté, bien sûr, dans les cas de résistances) ; la difficulté de l'art à témoigner de l'horreur ; les limites de la mémorialisation avec le risque de l'effacement et de l'oubli ; la paradoxale nécessité de l'oubli pour continuer à vivre hors du ressassement ; la difficile transmission du message aux générations suivantes qui sont de moins en moins en prise directe avec l'événement ; le respect de l'émotion et son dépassement pour tenter de mener une réflexion ; la célébration problématique des victimes (mise en avant ou non de leur origine) ; la spécificité de la prise en charge mémorielle en fonction de l'histoire de chaque pays ; l'ambiguïté du rôle du spectateur qui règne dans la disproportion entre son « être-là » et la charge qui lui est assignée, comme malgré lui (être chargé du rôle de témoin, d'un rôle de protecteur des jours prochains, d'un rôle de garant d'une non-répétition alors qu'il est face à un événement incommensurable) ; etc. Alors résonnent ici, si justement, les propos conclusifs de James E. Young : « *En somme, les réponses postmodernes à l'Holocauste se consacrent en premier aux dilemmes de la représentation, à leur difficulté et à leur aporie* »<sup>891</sup>. Et plus que jamais dans les réalisations des contre-monuments. Voici une présentation générale de ce mouvement artistique, propos provenant à nouveau de James E. Young :

L'avènement du 'contre-monument' est l'une des conséquences les plus fascinantes du problème de la commémoration allemande :

---

<sup>890</sup> James E. Young, « La question du mémorial allemand : Mémoire, contre-mémoire et la fin du monument », *Consciences de la Shoah, op. cit.*, pp. 64-65. C'est nous qui soulignons.

<sup>891</sup> *Ibid.*, p. 63.

espaces commémoratifs insolents et terriblement conscients de l'image qu'ils renvoient, conçus pour remettre en question le principe même de leur existence. À une époque où l'art conceptuel et autodestructeur domine, toute une génération d'artistes allemands de l'après-guerre s'efforce actuellement d'étudier la nécessité de la mémoire en même temps que l'incapacité d'évoquer des événements qu'ils n'ont jamais vécus directement. Pour ces artistes, aucune référence évoquant, au sens propre ou au sens figuré, quelque chose en plus que leur propre lien abstrait à l'Holocauste suffit. Par conséquent, au lieu de chercher à capturer le souvenir des événements, ils se rappellent essentiellement leur propre relation aux événements, si lointains qu'ils soient, et l'abîme des temps entre eux-mêmes et l'Holocauste. [...] Ils rejettent dédaigneusement les formes traditionnelles de l'art commémoratif public ainsi que les raisons qui ont engendré cet art commémoratif. [...] Ces artistes craignent, qu'au lieu de laisser une trace indélébile dans la conscience publique, le mémorial conventionnel ne condamne définitivement l'accès à la prise de conscience ; plutôt que de concrétiser la mémoire, le mémorial ne fait peut-être que la déplacer. Au point que nous encourageons les monuments à faire un travail de mémoire à notre place et que nous n'en devenons plus que négligents. En fait, ces artistes pensent que l'impulsion initiale qui pousse à garder en mémoire un événement tel que l'Holocauste, provient peut-être du désir contradictoire mais tout aussi fort de l'oublier.<sup>892</sup>

De manière générale et en premier lieu, il s'agit pour les contre-monuments d'incarner concrètement dans leurs réalisations ce qui a été la source de leur conceptualisation, à savoir le problème de la représentation, de la transmission, de l'oubli, de la mémoire, la prise de conscience personnelle. Les contre-monuments se situent non pas dans la représentation directe de l'événement mais dans son absence de représentation ; absence substituée par le plein d'une réflexion menée sur les causes et/ou conséquences de l'événement. À ce sujet, Régine Robin rappelle dans *Berlin chantiers* la distinction dressée par les penseurs allemands

---

<sup>892</sup> *Ibid.*, pp. 65-66. C'est nous qui soulignons.

afin de mettre en avant les deux formes de monuments ou de statuaire vouées à la commémoration de ces événements traumatiques : il y a d'un côté le *Denkmal*, « qui est souvent du ressort de l'État, de la mémoire officielle, commémore les hauts faits d'une nation » et de l'autre le *Mahnmal* « qui fait allusion à un passé négatif, inassumable, ce que les États passent sous silence et refoulent »<sup>893</sup>.

Jochen Gerz est l'un des créateurs de ces contre-monuments. Né en 1940 à Berlin (ce qui rejoint les propos de James E. Young sur cette génération d'artistes qui n'a pas directement connu les événements de la Seconde Guerre mondiale), cet artiste vit et travaille à Paris depuis 1966. Marié à une israélienne avec laquelle il signe quelques-unes de ses œuvres, Esther Shalev-Gerz (née en 1948 à Vilnius, en Lituanie, sculpteur de formation), il entame d'abord une œuvre poétique dans les années soixante puis il pratique la photographie à laquelle il intègre des textes — réflexion critique autour de l'image et du mot, de l'information et de sa réalité médiatisée. À partir de 1972, il réalise également des vidéos, des installations et des performances dans l'espace public<sup>894</sup>, tout en développant de nombreux projets d'enseignement, liés à son travail, dans des universités du monde entier. Les trois réalisations dont nous proposons ici une description sont celles citées le plus souvent dans l'œuvre de Régine Robin à savoir le *Transsib-prospekt* (1977), *Mahnmal gegen Faschismus* ou *Monument contre le Fascisme* (1986), et enfin, *2148 Steine, Mahnmal gegen Rassismus* ou *2148 Pierres : Un Monument contre le racisme*.

### 5. 3. 2. *Monument contre le Fascisme. Monument contre le Racisme.*

Une des premières expérimentations de Jochen Gerz était donc le *Transsib-prospekt*, datant de 1977. Il a été convenu avec les organisateurs d'une exposition le projet suivant : assis dans un compartiment du célèbre Transsibérien, Jochen Gerz parcourrait le trajet Moscou-Khabarovsk-Moscou. Pendant la durée du voyage, les fenêtres seraient non seulement fermées mais recouvertes de papier ou de tissu et de ce fait, on ne pourrait rien voir de l'extérieur. L'artiste traverserait ainsi la Sibérie européenne et asiatique, aller et retour soit plus de seize mille

---

<sup>893</sup> Régine Robin, *Berlin chantiers*, op. cit., p. 360.

<sup>894</sup> Voir l'exposition qui s'est tenue au centre Pompidou du 6 février au 22 avril 2002, « Jochen Gerz. Temps détournés : vidéos et Internet dans l'œuvre 1969/2002 ».

kilomètres. Pendant les 16 jours que durerait le voyage, il y aurait 16 plaques d'ardoise, il y poserait les pieds, une plaque par jour de façon à ne pas laisser de traces de son passage dans le compartiment. Tous les éléments qui pourraient témoigner de sa présence dans le train, billets, contrôle, etc. seraient brûlés à l'arrivée. Si bien qu'à son retour, on ne saurait plus très bien si le voyage s'était vraiment effectué ou non. « *Disparition des traces, fragilité du témoignage, présence ténue de l'absence* »<sup>895</sup>, tels sont les termes conclusifs de Régine Robin suite à l'exposition de ce travail artistique.

Puis, Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, de loin considérés comme deux des artistes de l'effacement parmi les plus provocants d'Europe, se sont fait remarquer pour leur *Mahnmal gegen Faschismus* (ou Monument contre le Fascisme), à Harburg-Hamburg. Inauguré en 1986, il s'agissait d'une colonne de douze mètres de haut, recouverte de plomb et qui s'enfonçait peu à peu dans le sol, portant des inscriptions écrites par des inconnus ; lorsqu'elle disparut complètement en 1994, les artistes espérèrent qu'elle renverrait le poids de la mémoire à ceux qui étaient venus pour la chercher. Aujourd'hui ne subsiste qu'une plaque commémorant l'extermination du peuple juif, soit le titre de cette œuvre. À propos de cette réalisation, Régine Robin argumente :

Le contre-monument pourrait être considéré comme une tentative pour regarder le passé en face en mimant l'amnésie et le refoulement. Outre l'aspect interactif durant sept ans (inscriptions violemment hostiles, tir au pistolet contre le monument parallèlement à des signatures qui approuvaient l'opération) on voit que là également à la fin, le monument s'efface, il n'y a plus de traces<sup>896</sup>.

[...] on a vu le monument lui-même s'effacer. Plus de traces. Ainsi, 'les habitants devront, que ce soit pour leurs amis étrangers à la ville ou leurs enfants, raconter le monument, le décrire, faire le récit de son enfoncement, etc. En somme, à la disparition visible du monument à la mémoire, répondra la transformation insensible des spectateurs en mémoire du monument'. Il s'agit donc, par les multiples inscriptions et la participation personnelle des spectateurs acteurs de fractionner

---

<sup>895</sup> Régine Robin, *Berlin chantiers*, op. cit., p. 362.

<sup>896</sup> Régine Robin, « Traumatisme et transmission », *Écriture de soi et trauma*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Anthropos, 1998, p. 122.

ladite 'mémoire collective', de faire advenir la polyphonie grinçante de mille mémoires individuelles, de créer un rapport actif et interactif au présent.<sup>897</sup>

Dans son installation commémorative suivante<sup>898</sup>, à Sarrebruck, Gerz semble avoir repris non seulement le syndrome de la pierre tombale absente, mais aussi la notion de mémorial en tant qu'espace intérieur. Reconnu en Allemagne pour son monument en disparition de Harburg, il fut nommé professeur associé à l'école des Beaux-arts de Sarrebruck en 1991. Lors d'un cours qu'il proposait sur les monuments conceptuels, il invita ses étudiants à prendre part à un projet clandestin sur la mémoire, qu'il considérait comme une sorte d'action de guérilla commémorative. La classe accepta avec enthousiasme, se jura le secret et écouta attentivement tandis que Gerz dévoilait son plan : la nuit, à la faveur de l'obscurité, huit étudiants se faufileaient dans la grande cour pavée menant au Château de Sarrebruck, repère de la Gestapo pendant le régime hitlérien. Portant avec eux leurs sacoches de classe remplies de pavés qu'ils avaient dérobés dans d'autres coins de la ville, les étudiants se disperseraient dans la cour et s'assoiraient par deux, buvant de la bière avidement et s'apostrophant bruyamment, pour simuler une petite fête. Pendant ce temps, ils seraient en fait en train de déterrer discrètement quelques soixante-dix pavés de la cour et de les remplacer par les pierres de la même taille qu'ils auraient amené avec eux, chacune d'elle garnie d'un clou sur leur face cachée, de façon à pouvoir les repérer plus tard avec un détecteur de métal. Quelques jours plus tard, cette partie de la mission de la commémoration fut accomplie comme prévue. Pendant ce temps, Gerz avait confié à d'autres membres de la classe la mission de rechercher les noms et les adresses de tous les anciens cimetières juifs d'Allemagne, deux mille d'entre eux ayant été abandonnés ou détruits ou bien ayant disparu. Lorsque leurs camarades de classe revinrent de leur petite fête, leurs sacs remplis de pavés, ils se mirent tous à graver sur les pierres, une par une, le nom des cimetières juifs disparus. La nuit qui suivit la fin de ce travail, les guérilleros de la mémoire remirent les pierres, chacune maintenant gravée et datée, à leur place d'origine.

---

<sup>897</sup> Régine Robin, *Berlin chantiers*, op. cit., p. 363. La citation dans la citation est de Gérard Wajcman.

<sup>898</sup> Cette présentation du monument de Sarrebruck est celle de James E. Young dans « La question du mémorial allemand : Mémoire, contre-mémoire et la fin du monument », *Consciences de la Shoah*, op. cit.

Dans un coup de théâtre digne du contre-monument de Gerz à Harburg, les pierres furent replacées du mauvais côté, ne laissant aucune trace de toute l'opération. Le mémorial serait invisible, il ne serait qu'un souvenir, en dehors de la vue, et, par conséquent, pensait Gerz, présent dans les esprits. Mais, par-là même, il se rendit compte que, le mémorial n'étant plus visible du tout, la mémoire publique dépendait de la divulgation de l'action commémorative au public. À cet effet, Gerz écrivit à Oskar Lafontaine, ministre président du Land de la Sarre et Vice Président du Parti Social Démocrate allemand, pour l'informer de l'opération et lui demander une aide parlementaire pour continuer son action. Lafontaine répondit par l'envoi de dix mille marks (environ 5 100 euros soit 33 500 francs) provenant de fonds artistiques — et un avertissement comme quoi le projet était bien entendu illégal.

Quoiqu'il en soit, le grand public faisait dorénavant partie de la commémoration, car lorsque les journaux eurent vent de l'histoire, l'acte de vandalisme perpétré sur la cour déclencha un scandale énorme : les éditoriaux mettaient en doute la nécessité d'un autre monument comme celui-ci, certains même spéculaient sur la véracité de l'affaire, et émirent l'idée qu'il s'agissait d'un canular destiné simplement à déclencher une tourmente commémorative. Tandis que les visiteurs affluaient dans la cour pour chercher les soixante dix pierres parmi plus de huit mille, ils commencèrent eux aussi à se demander quelle était leur position vis-à-vis du mémorial : est-ce qu'ils marchaient dessus ? dedans ? y avait-il vraiment quelque chose ? Cette quête pour la mémoire, espérait Gerz, leur ferait prendre conscience qu'une telle mémoire se trouvait déjà au plus profond d'eux-mêmes, tel un mémorial intérieur. Étant pour ainsi dire les seules formes sur pied dans la cour, les visiteurs incarneraient alors le mémorial qu'ils étaient venu chercher. La position des hommes politiques était moins équivoque. Tandis que Gerz se levait pour s'adresser au conseil municipal de Sarrebruck et leur expliquer son projet, tout le contingent du CDU (Parti Démocrate Chrétien) quitta la salle. Les autres membres du Parlement votèrent en faveur du mémorial, lui donnant ainsi une reconnaissance nationale. En effet, une loi fut même votée pour rebaptiser la cour « Place du Monument Invisible ». Cette appellation est le seul signe visible du mémorial. Sans se soucier du fait que l'opération a réellement eu lieu ou non, le pouvoir de suggestion avait déjà planté le mémorial là où il ferait le plus d'effet : pas au centre de la ville mais au premier plan de l'esprit des gens. En



effet, 2148 *Steine, Mahnmal gegen Rassismus* de Gerz, retourne le poids de la mémoire à ceux qui viennent pour la chercher.

De ces réalisations parmi bien d'autres, émergent trois grandes problématiques liées inextricablement entre elles et qui se recoupent les unes et les autres : la question de la représentation ; la question du temps ; enfin la question du sujet. En ce qui concerne la question de la représentation, Gerz joue sur la matérialité versus l'immatérialité de ses œuvres ainsi que sur la visibilité versus l'invisibilité. Au sujet de cette mise en absence de ses propres créations, Gerz y voit deux raisons. La première est évidente : à l'absence répond l'absence. À un journaliste de *Libération* qui lui demandait dans une interview parue le 17 mars 1992, « *Enfin pourquoi un monument invisible ?* », l'artiste répondait :

Ce n'est pas une ruse esthétique... Ce passé on ne peut le vivre, c'est un héritage impossible. Il est impossible d'établir une relation juste avec l'absence, il y a même un non-sens là-dedans. L'œuvre dans toute l'opulence de ses qualités visuelles, de sa visibilité même ne peut pas traiter l'absence de façon adéquate. Cette œuvre doit donc trouver le moyen de s'absenter à son tour. Il faut que l'œuvre fasse le sacrifice de sa présence afin que nous puissions nous rapprocher du noyau central de notre passé. Nous ne pouvons pas rester à la périphérie de notre passé. Nous ne pouvons pas devenir les simples accessoires de notre propre histoire. Il faut retrouver la place de la responsabilité.<sup>899</sup>

La seconde mimerait la difficile acception de ce lourd passé : « *Face à un passé, un certain nombre de gens de mon âge (et même ceux qui sont nés plus tard) ont toujours eu le sentiment de pas avoir su bien se comporter. C'est une forme de refoulement sublime. De là m'est venue l'idée de refouler l'œuvre. Depuis Freud, on sait que le refoulé nous hante toujours. Je veux rendre public ce rapport au passé, qui pourrait être le mien* »<sup>900</sup>. L'absence mise en scène dans ses travaux reflète celle des disparus, celle de ceux qui n'ont pas réagi, celle de ceux qui veulent ou ont voulu oublier par nécessité ou par choix arrangeant, etc. Mais surtout, ce qu'elle provoque de prime abord — enterrer la mémoire — se retourne

---

<sup>899</sup> Jochen Gerz cité par Régine Robin, « Traumatismes et transmission », *Écriture de soi et trauma*, op. cit., p. 123.

<sup>900</sup> *Ibid.*

et, dans un second temps quasi parallèle, produit son inverse : lever la mémoire.

Régine Robin analyse ainsi cette présence de l'absence :

Geste paradoxal, Jochen Gerz mise sur l'invisibilité qui rend visible, car la visibilité en tant que telle est un leurre. L'absence travaille en creux pour solliciter un autre type de mémoire et de présence. Il s'agit d'une mémoire active, d'un vrai travail de deuil qui sait composer avec l'oubli, qui sait aussi que les gens qui ont le plus le mot 'mémoire' à la bouche sont aussi ceux qui se mettent à l'abri de toute déstabilisation, du travail de l'effacement qui travaille en nous, de l'effondrement de notre univers. Ils se reconstituent de l'Un, du plein sans s'exposer au travail de l'entame et de la nécessaire connaissance de la fragilisation de notre culture. Il s'agit aussi d'un travail de l'éphémère un peu à la manière des installations qui remettent en question 'la vocation d'éternité et la valeur marchande de l'objet d'art'. À l'heure de la télé-présence, du temps réel et de l'obsession du visible et du direct, Jochen Gerz, par ses 'contre-monuments', nous rappelle que les aèdes grecs étaient aveugles et que les voyants aujourd'hui sont peut-être ceux qui travaillent dans la distance, l'invisibilité, l'écart, la distorsion, la fragilité, l'oubli et la mémoire naufragée. Contre les mémoires spectrales, hologrammatiques, les mémoires-prothèses, les mémoires virtuelles qui ne discriminent pas le vrai du faux, contre les 'Reality-Shows' de la mémoire, Jochen Gerz renoue avec un temps et une distance qui retrouvent leur épaisseur et qui ne peuvent pas faire l'économie de toute la charge de leur inquiétante étrangeté. C'est l'invisibilité qui rend visible.<sup>901</sup>

Régine Robin met ici en évidence des thèmes qui travaillent également son œuvre. Ainsi, en mettant en question et en doute l'évidence du visible, Gerz déplace la représentation hors du jeu de signification littérale. Il invente un objet qui échappe ou renonce à l'image, pour ne devenir qu'une variable contextuelle (c'est le regard du spectateur qui lui rendra un sens). Enterrer la colonne (dans le cas du *Monument contre le Fascisme*), c'est-à-dire l'objet tautologique de la vision, a pour conséquence d'éloigner, d'écarter l'image de la production en tant que

---

<sup>901</sup> Régine Robin, *ibid.*, p. 124.

structure visible. L'image se détache de l'objet en tant que tel, devient mouvante et se joue désormais dans le regard du spectateur, ce qui a pour conséquence fondamentale de charger le signifiant de l'œuvre entièrement en manifestation. En raison même de l'absence et de l'invisibilité, l'œuvre n'est que pure analogie, elle est l'indice d'une autre perte à l'œuvre. Ces dispositifs créatifs ne sont que des signes qui organisent un discours au-delà de leur présence/absence.

La problématique du temps est indéfectiblement liée à celle de l'absence puisque la mise en disparition progressive de la colonne de Harburg mettait à l'époque le spectateur dans une dynamique évolutive et indéterminée. Le *work in progress* est un prisme qui intensifie la notion de temps dans l'œuvre. Jochen Gerz invente donc un temps à l'œuvre et il l'inclut dans la procédure du voir et de la création. L'expérience visuelle, la relation entre la colonne et son lieu se jouaient non seulement dans le cadre de la présence, mais perdurent dans celui de l'absence. Le passé reflue de manière incessante : « Qu'y avait-il avant ? ». Atteindre la pérennité non pas par la matérialité de l'œuvre mais par son immatérialité. Il s'agit d'activer de manière constante les discours qui entourent la création ; provoquer d'une manière qui se veut constante une mémoire vive aux alentours. Ici, ce n'est pas l'œuvre qui pourrait frayer avec l'éternité mais son message. Et encore, plane la possibilité qu'une fois éteints les témoins directs de la création, l'oubli fasse son œuvre (comme le dit si bien l'expression courante...) ; ce dernier n'étant plus considéré comme une menace directe pour l'œuvre puisqu'il y est intégré. Ainsi, l'absence d'enveloppe matérielle permet de soustraire l'œuvre à une datation qui aurait pu être due à une esthétique dépassée :

Dans les yeux des critiques et des artistes modernes, la rigidité essentielle et la grandiose prétention à la permanence des monuments traditionnels condamnent ceux-ci à l'archaïsme et à un statut prémoderne. Ce qui semble le pire, c'est l'insistance du monument à maintenir sa signification aussi immobile que sa place dans le paysage et à occulter la capacité essentielle de mutation des œuvres culturelles autant que la manière dont toute la signification de l'art évolue à travers le temps. Les monuments ont plutôt cherché un lieu qui naturalisait la mémoire, distribuant triomphateurs et martyres de l'État, idéaux et mythes fondateurs de celui-ci, dans des formes aussi naturellement vraies que le paysage où il se trouvent. Ce sont les

illusions porteuses de monument, les principes de son apparente longévité et son apparent pouvoir. Mais en fait, ce que plusieurs générations d'artistes — modernes et également postmodernes — ont, de façon cinglante, rendu clair, c'est que ni le monument ni ses significations sont réellement éternelles ; celui-là comme celles-ci sont construits en un temps et une place particuliers, contingents de la politique, de l'histoire et des réalités esthétiques du moment.<sup>902</sup>

Cette esthétique des contre-monuments ne peut échapper au marquage d'une esthétique propre aux temps actuels. Même si elle est en profonde contradiction avec nos sociétés de consommation pleines et impudiques (mais quelle dynamique n'a-t-elle pas son envers ?), elle joue de cette déterritorialisation ambiante : l'œuvre n'est pas où on l'attend. Gerz est le premier convaincu de la nécessité de la modulation de l'œuvre d'art : *« Ce qui m'intéresse, c'est la convertibilité de l'art. L'art gagne en se soustrayant à sa propre définition. Il doit être de passage, en opposition à l'état des choses. [...] Je ne peux pas m'imaginer qu'au nom de quoi que ce soit, on impose à la vie de ne plus se transformer. Je ne suis pas du côté des constructeurs de monument et des fabricants d'icônes. C'est presque une insulte de me dire que je fais des monuments. Je fais tout ce qu'on peut faire pour ne pas faire cela. Ce sont des dispositifs qui produisent tout sauf ça »*<sup>903</sup>. Dans son entretien avec Philippe Mesnard, l'artiste revient sur cette question du temps dans ses productions :

[PM] Mais tout ce qui est de l'ordre du temps est, aujourd'hui, réifié en espace. Et de surcroît — ou peut-être cela est-il la conséquence directe de cette spatialisation — les nombreuses installations artistiques non seulement reposent sur l'illusion qu'elles sont là, à demeure — alors qu'elles sont, de toute façon, elles aussi, périssables —, mais elles assignent le spectateur à une place, à une immobilité. Elles ne laissent à ce dernier aucun choix. Au contraire, dans la temporalité qui se maintient dans vos réalisations, le spectateur lui-même conserve un temps intérieur qui lui est propre.

---

<sup>902</sup> James E. Young, « La question du mémorial allemand: Mémoire, contre-mémoire et la fin du monument », *Consciences de la Shoah*, op. cit., p. 62.

<sup>903</sup> Jochen Gerz, entretien avec Philippe Mesnard, *Consciences de la Shoah*, op. cit., pp. 84-89.

[JG] Les pièces que je trouve excellentes permettent, enfin, de sortir de cette réalité qui nous lie au temps comme à un cheval de fou. Pour une fois, on peut s'abstraire au temps ! Malheureusement, le monde n'est pas fait de ces œuvres d'art ; tout ce qui est au-dessous fonctionne de la même façon. Tout cet affaissement à la réification, cette fixation à l'espace ont effectivement lieu. C'est peut-être aussi de ce fait, que je revendique un social non réifié, que la vie n'est ni les mots, ni les choses, mais qu'elle est avant et devant le langage et, qu'après, viennent des possibilités de faire.<sup>904</sup>

C'est à partir de cette création d'un temps intérieur, dont parle Philippe Mesnard, rendue possible par la temporalité spécifique déployée dans et par les œuvres de Jochen Gerz que nous rejoignons maintenant la question du sujet. Si nous prenons de nouveau l'exemple de la colonne dressée à Harburg, il est à noter qu'elle a pris place dans la ville. Non seulement elle faisait/fait (dans son absence) partie du quotidien des habitants, mais encore, ces derniers participaient à son élaboration en tant qu'œuvre puisque leurs *graffiti* étaient requis — nous retrouvons ici, étrangement, les thèmes de la quotidienneté et de l'interactivité avec le spectateur, qui était en l'occurrence le lecteur, que nous avons soulevés dans le rapprochement des univers littéraires de Perec et Robin.

Il y a donc une accessibilité évidente à l'œuvre, et au-delà, un mélange entre elle, l'artiste et le spectateur/actant (« *Je voulais arriver à un point qui n'exclut pas le spectateur, qui permette de le confondre avec l'artiste, je voulais abolir à ce niveau-là la distinction entre l'œuvre, le spectateur et moi en tant qu'artiste* »<sup>905</sup>). Ce dernier fait partie intégrante du dispositif artistique à la fois lorsque celui-ci est présent (par le médium de l'écriture) mais aussi lorsque celui-ci est devenu absent : c'est le regard (intérieur — celui qui peut tout voir, et extérieur — celui qui ne voit plus rien) qui va dorénavant moduler la création. Dans le cas des pavés du Château de Sarrebruck, la superposition somme toute physique entre les pavés non-identifiables et le spectateur fait de ce dernier, comme le soulignait précédemment James E. Young, une incarnation du mémorial qu'il était venu chercher. Cette fusion entre le spectateur et l'œuvre a pour conséquence inattendue et paradoxale de permettre non seulement un laisser-aller

---

<sup>904</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 84.

avec l'émotion susceptible d'envahir alors le témoin car elle le soustrait à la collectivité environnante mais aussi un recul par rapport à l'événement que le dispositif artistique souhaite commémorer parce qu'il n'y a aucun support venant se substituer à sa propre réflexion. En définitive, la plus belle réponse qu'offre cet artiste à un système qui a broyé l'être humain est de mettre ce dernier au cœur même de l'œuvre, et un humain qui plus est vivant : « *Je souhaite rendre l'espace latéral et l'expression 'horizontale'. Je ne veux pas plus m'écraser, dans les deux sens du mot, devant une œuvre d'art qu'être obligé de regarder en haut. Aucune œuvre d'art n'est plus belle que mes yeux* »<sup>906</sup>. Sans aucun doute, la suprématie du sujet règne dans certaines réalisations de Jochen Gerz. James E. Young met en valeur ce que nous pourrions qualifier d'anonyme dans ces œuvres, ce qui permet à différentes générations de se projeter et de se reconnaître dans de tels monuments, ce qui permet *a priori* de rendre possible la passation de la mémoire :

'L'espace de mémoire' le plus important, pour ces artistes, n'est pas sous terre ni au-dessus, mais entre le mémorial et le spectateur, entre le spectateur et sa propre mémoire : c'est la place tenue par le mémorial dans l'esprit, le cœur et la conscience du spectateur. Par conséquent, ils ont tenté de concrétiser l'ambiguïté ainsi que la difficulté de la commémoration et de la mémorisation de l'Holocauste allemand, par des installations conceptuelles, des sculptures ou des formes architecturales qui seraient là pour renvoyer le poids de la mémoire à ceux qui viennent la chercher. Plutôt que de créer des lieux de la mémoire qui se suffisent à eux-mêmes, détachés de nos vies quotidiennes, ces artistes obligerait les visiteurs mais aussi les habitants sur place, à chercher la mémoire au fond d'eux-mêmes, à évaluer ce qui les motive à venir rechercher la mémoire dans ces endroits. Dans le cas des monuments 'en disparition', monuments invisibles et autres contre-monuments, les créateurs ont essayé de construire quelque chose comme une aptitude à changer la mémoire, faisant de tels espaces des endroits où chaque nouvelle génération pourra trouver son propre sens dans ce passé.<sup>907</sup>

---

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>907</sup> James E. Young, « La question du mémorial allemand : Mémoire, contre-mémoire et la fin du monument », *Consciences de la Shoah*, op. cit., p. 77.

### 5. 3. 3. Conclusion : les limites des contre-monuments selon Régine Robin.

Dans la conclusion de son article sur les contre-monuments, James E. Young (auquel d'ailleurs fait référence à plusieurs reprises Régine Robin dans *Berlin chantiers*) porte davantage l'accent sur tous les discours qui peuvent entourer, porter ou contrecarrer ces manifestations artistiques que sur ces dernières en elles-mêmes. Il n'y a pas que leurs concrétisations qui importent mais également le débat vivant qui les entoure :

En fin de compte, le contre-monument nous rappelle que le meilleur mémorial allemand dédié à la période fasciste et à ses victimes n'est peut-être pas du tout un mémorial unique, mais simplement le débat sans fin sur le genre de mémoire à préserver, la façon d'y parvenir, en quel nom et en quel but [...]. À la place d'une icône sculpturale ou architecturale pour la mémoire de l'Holocauste en Allemagne, c'est le débat en lui-même — perpétuellement non résolu au milieu de conditions qui changent en permanence — qui doit maintenant être sauvegardé.<sup>908</sup>

Même si Régine Robin étudie particulièrement l'œuvre de Jochen Gerz dans ses essais et articles, elle présente également les travaux d'artistes, architectes, historiens de l'art, sculpteurs tels que Renata Stih et Frieder Schnock, Wolfgang Göschel et Joachim von Rosenberg, Christian Boltanski, Shimon Attie, Daniel Libeskind, Horst Hoheisel, Rudolf Herz et Reinhard Matz, Peter Wiseman et Richard Serra, etc., chacun produisant des œuvres hors norme qui permettent à notre écrivain de dresser la conclusion suivante :

Nous étions partis de la question : comment inscrire le manque, l'absence dans le tissu même de Berlin, au cœur de la cité infernale, celle-là même qui fut au centre du dispositif de l'extermination ? Nous avons vu que, depuis longtemps, de nombreux artistes tentent d'inscrire cette absence de traces, ce blanc de notre histoire. Mais peut-on, sur le plan social, se passer de monuments, de mémorial, même dans le malentendu ? Peut-on se passer de la commémoration [...] ? Le vide, le manque, l'absence, le creux peuvent certes aider notre postmodernité à laisser ses marques dans l'espace public et dans

---

<sup>908</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

la pensée d'un siècle naufragé, mais à condition de ne pas devenir, à leur tour, trope, figure, *must* toujours prompts à être routinisés et instrumentalisés, car il y a un danger à ce qu'on s'installe dans un nouveau confort, celui de la non-représentation. On s'habituerait à ces formes brisées, à ces cadres vides, à ces façades décalées, à ces constructions éphémères et, de nouveau, on passerait à côté sans les voir. Au carrefour de régimes mémoriels contradictoires, ces constructions déroutantes transmettent quelque chose dans son illisibilité, non dans son inexplicabilité.<sup>909</sup>

#### **5. 4. L'œuvre de Claude Lanzmann ou la centralité de l'image dans la représentation de la Shoah. D'une opposition esthétique avec Steven Spielberg et Jorge Semprun.**

##### **5. 4. 1. *Shoah***

La sortie, le 30 avril 1985, du film de Claude Lanzmann fut un événement. La circulation de *Shoah* à travers le monde a suscité débats et polémiques, l'ampleur du film (neuf heures trente) ajoutant à la gravité du thème. L'histoire du cinéma compte nombre de films événements, mais il est exceptionnel qu'une œuvre, passé le moment de sa sortie, produise autant d'échos. À commencer par son titre, l'emploi du terme « Shoah » ayant permis de désigner l'extermination des Juifs d'Europe (dans un autre esprit que le terme « rival » d'Holocauste, venu du feuilleton télévisé éponyme américain datant de 1978). Du choix du titre, Claude Lanzmann s'explique :

Cet événement aussi, mon film l'a nommé. J'y ai travaillé onze ans sans avoir de nom. J'inventais des noms lorsqu'il le fallait pour les organismes administratifs. Par exemple, j'en avais trouvé un qui me plaisait assez, qui était « Le lieu et la parole », très abstrait. Et à la fin le nom 'Shoah' s'est imposé à moi. Après la guerre, des rabbins sont allés chercher dans la Bible et ont trouvé ce nom, qui veut dire en hébreu destruction, anéantissement, mais cela peut être aussi bien une

---

<sup>909</sup> Régine Robin, *Berlin chantiers*, op. cit., pp. 391-394.



catastrophe naturelle. Évidemment il n'y avait pas de nom adéquat dans la Bible pour désigner la chose, puisqu'elle n'avait jamais eu lieu, puisqu'il fallait nommer l'innommable. Donc, si j'avais pu ne pas nommer mon film, je ne l'aurais pas nommé. J'ai pris 'Shoah' parce que je ne parle pas l'hébreu, ni ne le comprends et que, par conséquent, je ne savais pas ce que le mot voulait dire. Le nom était court, opaque, pour moi en tout cas, comme une sorte de noyau impénétrable, infracassable. Quand on m'a demandé ce qu'il voulait dire et que l'on a fait valoir que personne ne comprendrait, j'ai répondu que je voulais précisément que personne ne comprenne, et je me suis battu pour l'imposer. C'est en cela que Shoah, le film, est un acte de nomination : aujourd'hui Shoah désigne l'événement singulier en de nombreuses langues [...].<sup>910</sup>

L'existence du film et les partis pris de son auteur ont alimenté une réflexion de fond sur la représentation de la Shoah. Cet « effet *Shoah* » (les trains, chemins de fer, pancartes des stations des camps, si présents dans le film, peuplent dorénavant tout un imaginaire commun que chacun développe sur la Shoah), comme nous pourrions le nommer, tient, indissolublement, au thème traité par Lanzmann et à la manière dont il l'a traité. En construisant, grâce à plus de dix ans d'efforts, un objet-film unique, fondé sur la confrontation entre la parole des acteurs de l'événement à un retour sur ce que furent les lieux de l'extermination, en se concentrant sur l'antichambre la plus immédiate de la mort, il a inventé une forme cinématographique. Une forme qui construit le rapport à l'indicible en ne montrant pas, mais en invoquant une vérité au-delà des frontières du concevable. Savoir si cette forme est utilisable pour d'autres sujets que la Shoah renvoie au débat de l'unicité de celle-ci. *Shoah* pose également la question de la possibilité de faire d'autres films autour du même sujet, tant ce film s'impose comme la référence. Ce dernier ne constitue pas l'unique production du cinéaste : son œuvre débute effectivement avec *Pourquoi Israël* (1972), après *Shoah* (1985) viendra *Tsahal* (1994) consacré à l'armée de défense et d'intervention israélienne, avant de revenir au sujet de la déportation en 1997 avec *Un vivant qui passe*. Son

---

<sup>910</sup> Claude Lanzmann, « Parler pour les morts », in *Le Monde des débats*, op. cit.

dernier film, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, auquel nous avons déjà fait référence, est actuellement son cinquième et dernier long-métrage.

Médaille de la Résistance, Officier de la Légion d'Honneur, Commandeur de l'Ordre National du Mérite, réalisateur du chef-d'œuvre *Shoah*, directeur de la revue *Les Temps modernes* depuis la mort de Simone de Beauvoir en 1986, Lanzmann véhicule l'image d'un personnage à la « formulation extrême et fondamentaliste »<sup>911</sup>, selon l'expression de Jorge Semprun, tant ses propos sur la représentation de la Shoah n'offrent aucune concession possible à l'idée de la transgression propre à ce champ de réflexion. Connu pour ses prises de position contre la mise en fiction de ce sujet grave et pour ses critiques virulentes à l'égard du film de Spielberg, *Schindler's list*, il a notamment beaucoup choqué une partie de l'opinion publique, lorsque, dans une entrevue au *Monde* concernant ce fameux film du cinéaste américain, il a énoncé que s'il avait découvert un document relatant ce qui se déroulait dans une chambre à gaz, il l'aurait détruit. Il s'en explique une fois de plus dans ce même quotidien :

[Michel Guerrin] On vous reproche d'avoir écrit que si vous aviez découvert un film sur l'extermination des camps vous le détruiriez. Ces quatre photos du *Sonderkommando*<sup>912</sup>, vous les détruiriez ?  
[Claude Lanzmann] Évidemment pas. Je n'ai jamais demandé aux gens de détruire quoi que ce soit. Je parlais d'un hypothétique petit film muet réalisé par un SS, donc du point de vue SS, montrant 3 000 Juifs mourant ensemble dans une chambre à gaz du crématoire II d'Auschwitz. C'est mon point de vue parce que j'ai réalisé *Shoah* contre toute archive. J'ai vu, pendant que je préparais *Shoah*, un film

---

<sup>911</sup> Jorge Semprun, « L'écriture ravive la mémoire », in *Le Monde des débats*, op. cit.

<sup>912</sup> Le journaliste Michel Guerrin fait ici allusion à une série de quatre photographies — qui étaient au cœur de l'exposition « Mémoire des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazie » présentée à l'Hôtel Sully, à Paris, de janvier à mars 2001 — réalisées près du crématoire V de Birkenau, en août 1944, par un membre non identifié de la résistance polonaise d'Auschwitz, chargé de la crémation des victimes. La première photo est peu identifiable ; la seconde représente un groupe de femmes nues, ayant été contraintes de se déshabiller et de se diriger vers la chambre à gaz ; la troisième et la quatrième représentent la crémation, dans un extérieur, des corps de détenus gazés. Selon des historiens, ces deux dernières photos auraient été prises depuis l'intérieur de la chambre à gaz nord du crématoire et les quatre clichés auraient été réalisés dans l'ordre présenté ici en une vingtaine de minutes. Claude Lanzmann s'insurge d'ailleurs quant à la localisation de la position du photographe. Dans la même entrevue : « Ces images montrent des corps qui brûlent à l'extérieur. Il est aussi écrit que ces photos sont prises depuis l'intérieur d'une chambre à gaz. Rien ne leur permet de l'affirmer. Personne ne sait. Autour des chambres à gaz, il y avait d'autres salles. Et finalement, ça changerait quoi ? ». Nous retrouvons ici l'agacement du cinéaste quant à la suprématie conférée au document d'archive, à la preuve documentaire.

muet d'une minute tourné par un soldat allemand qui montre des Juifs exécutés par les Einsatzgruppen. Ce sont des images sans imagination. Le mixte de paroles et d'images avec la voix réverbérante de Filip Müller dans mon film a mille fois plus de force.<sup>913</sup>

C'est ce même point de vue contre la preuve documentaire, l'archive, qui motive la prise de position du cinéaste face au film d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard* : « Je considère en ce sens que 'Nuit et brouillard' d'Alain Resnais tue l'imagination. Il faut laisser le spectateur s'immiscer dans le passé »<sup>914</sup>. Et de fait, *Shoah* se situe à l'opposé de *Nuit et brouillard*. Étant à la fois contre l'utilisation de l'archive (un seul document est inséré dans l'ensemble de son œuvre, il s'agit d'une photo d'époque montrant les funérailles d'un officier allemand tué lors de la révolte de Sobibor et qui prend place dans le film du même nom) et contre la reconstitution de type réaliste, le cinéaste prime une esthétique qui contourne la représentation frontale de l'événement, tout en y associant pourtant une rigueur testimoniale de laquelle le spectateur ne sort pas indemne.

#### 5. 4. 2. *Schindler's list*

Régine Robin, dans *Le naufrage du siècle*, revient sur la polémique qui opposa le cinéaste français, Claude Lanzmann, au cinéaste américain, Steven Spielberg. Même si l'extrait qui va être cité ici paraît imposant, il semble incontournable de le restituer dans toute sa longueur afin de cerner au mieux la pensée de Régine Robin sur le sujet :

C'est pourquoi la polémique menée par Claude Lanzmann contre le film de Steven Spielberg, *Schindler's List*, me semble mal centrée. Claude Lanzmann y va répétant que la fiction est trahison mais il ne conçoit pas d'autre type de fiction que celui du feuilleton hollywoodien *Holocaust*, ce que n'est tout de même pas le film de Spielberg : [la citation est de Claude Lanzmann] « L'holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu

---

<sup>913</sup> Claude Lanzmann, propos recueillis par Michel Guerrin, « La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité », in *Le Monde*, vendredi 19 janvier 2001, p. 29.

<sup>914</sup> Claude Lanzmann, « J'exorcise mes peurs et un passé oppressant », propos recueillis par Hervé Troccaz, pour @ comme ciném@, octobre 2000, *op. cit.*

d'horreur est intransmissible : prétendre pourtant le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. Il faut parler et faire silence tout à la fois, savoir qu'ici le silence est le mode le plus authentique de la parole, maintenir comme dans l'œil du cyclope, une région protégée, préservée, où nul ne devra jamais accéder. Transgresser ou trivialisier ici, c'est pareil : le feuilleton hollywoodien transgresse parce qu'il trivélise, abolissant ainsi le caractère unique de l'holocauste... ». Le film de Claude Lanzmann n'est ni plus fictif, ni moins fictif que celui de Spielberg. Ils ne relèvent pas de la même esthétique. Celui de Spielberg est tout entier dans l'esthétique de la représentation. Il raconte une histoire, celle d'Oscar Schindler, cet industriel membre du Parti nazi, un faiseur, viveur et homme à femmes, profiteur de guerre qui, entraîné dans un engrenage qui le dépasse lui-même, finit par sauver des Juifs et sera à la fin enterré en Israël et considéré comme un Juste. À la faveur de cette histoire, on assiste à la liquidation du ghetto de Cracovie. Film d'auteur, tourné en noir et blanc, le film de Spielberg n'est en rien un feuilleton hollywoodien. Les deux reproches qui me paraissent justifiés (les autres à mon sens relèvent du procès d'intention) sont la conséquence du choix fondamental de s'être installé non pas au cœur de la fiction, mais au cœur de la représentation. Dans le cadre du réalisme et de ses conventions, le génocide apparaît comme à la fois monstrueux mais représentable et donc explicable, ou à tout le moins racontable. Avec un début, un milieu et une fin, l'événement perd de son unicité et de sa folie pour entrer dans le cadre d'une narration, d'un récit classique. Ici, l'esthétique choisie dément la violence même du propos. La conséquence, c'est qu'on s'identifie à cette histoire et qu'on pleure à chaudes larmes : « On pleure en voyant *La Liste de Schindler* ? Soit. Mais les larmes sont une façon de jouir. Les larmes, c'est une jouissance, une catharsis. Beaucoup de gens m'ont dit : je ne peux pas voir votre film, parce que, probablement, voyant *Shoah*, il n'y a pas de possibilité de pleurer ». À propos du film de Claude Lanzmann, Simone de Beauvoir parle d'une 'construction poétique', d'une 'cantate funèbre', d'un chef-d'œuvre. Sans aucun recours aux images

d'archives, le film est tout entier construit autour des lieux revisités aujourd'hui : Chemno, Treblinka, Auschwitz, de témoignages à la fois de quelques survivants, de quelques bourreaux, et de témoins, des paysans polonais, et des paysages de Pologne jalonnés par des lignes de chemins de fer, d'itinéraires de trains, d'aiguillages et de gares comme l'effet bouleversant de la pancarte 'Treblinka'. Le film est tissé de langues : le yiddish, l'hébreu, le polonais, l'allemand, le français, de voix qui s'étranglent et trébuchent, de silences, avec deux personnages d'un autre ordre que les types de témoins que nous avons évoqués précédemment : le metteur en scène qui intervient dans son film aux côtés de la traductrice, et un historien qui ne joue en rien un rôle d'autorité. Pas de représentation réaliste de l'événement. On ne voit aucun cadavre dans le film, que des visages d'aujourd'hui. Pas de tentative de reconstitution, mais comme Lanzmann le dit à plusieurs reprises, une remémoration, un travail de reconstitution par la voix, le geste, la présence du lieu et non pas le simple souvenir. Mais il s'agit bien d'un travail de fiction par la nature du montage poétique, par des récurrences, en particulier par la prégnance des itinéraires des trains à travers l'Europe qui convergent vers Auschwitz ou Treblinka, par les voix des protagonistes, par les langues entrelacées, par le caractère intolérable des entretiens avec les paysans polonais, par le rythme même du film qui dure neuf heures. Fiction qui dit le vrai, hors de l'esthétique de la représentation, d'une fiction qui se veut 'une incarnation' de la vérité ou encore 'fiction du réel'.<sup>915</sup>

Il semble que Régine Robin se trompe en n'impliquant pas de différenciation dans le degré de fiction entre l'œuvre de Lanzmann et l'œuvre de Spielberg. Effectivement l'une et l'autre ressortent d'un travail de fiction, et effectivement, au final, il s'agit bien d'une prise de position dans un certain choix esthétique qui les sépare. Mais, alors que Spielberg est davantage dans la reconstitution (Lanzmann dira qu'*« il n'a fait que de l'illustration »*<sup>916</sup>) des lieux et des personnages, Lanzmann est dans la restitution en restant dans un cadre géographique réel (les lieux tels qu'ils sont au moment du tournage du film) avec

<sup>915</sup> Régine Robin, *Le naufrage du siècle*, op. cit., pp. 83-85. C'est nous qui soulignons.

<sup>916</sup> Claude Lanzmann, « La hache de la révolte », propos cités par Sylvain Marcelli, op. cit.

une parole émanant de contemporains à l'événement. Chez Spielberg, les lieux et les personnages n'existent plus à l'heure actuelle, excepté dans la forme restituée que leur donne le cinéaste ; chez Lanzmann, ce n'est pas le cas. Ceci étant dit, ce dernier, comme le suggère Régine Robin, accomplit bien un travail de cinéaste, et pas seulement un travail de documentariste. Même si Lanzmann n'aime pas les catégorisations, il définit lui-même son travail comme s'approchant le plus de la dénomination « *fiction du réel* »<sup>917</sup>.

#### 5. 4. 3. *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*

Ainsi, dans *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, le choix du témoin (si le film repose sur Yehuda Lerner, Claude Lanzmann a rencontré d'autres participants de la révolte du camp de Sobibor sans que cela amène à un tournage<sup>918</sup>) n'est pas anodin car il implique une histoire personnelle riche en rebondissements : par exemple, Yehuda Lerner s'est échappé huit fois d'autres camps avant d'être déporté à Sobibor — ce personnage n'est pas un simple personnage, une connotation héroïque l'entoure très rapidement dans la narration du film. Les questions que pose Lanzmann rythment entièrement l'entrevue et créent un découpage très particulier du film. Le cinéaste va jusqu'à parler de suspense : « *Le film est un suspense qui ne cesse de croître. J'en étais conscient au moment où je conduisais ce récit. Je ne pose pas tellement de questions mais je pose des questions-clés qui le relancent en permanence. Je lui demande : 'Il était comment Greischutz ?' Lerner le voyait comme King-Kong* »<sup>919</sup>. En effet, dès le début du film, la clé du récit est donnée au spectateur : Yehuda Lerner va tuer afin de poser un acte qui va le libérer lui et ses amis de la tyrannie ; mais, où, quand, comment ce geste va-t-il s'accomplir ? Telle est la question à laquelle le public est suspendu. Un critique du film ira jusqu'à citer la définition du suspense que donne Alfred Hitchcock à François Truffaut :

La différence entre le suspense et la surprise est très simple. Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table

---

<sup>917</sup> Claude Lanzmann, « J'exorcise mes peurs et un passé oppressant, propos recueillis par Hervé Troccaz, *op. cit.*

<sup>918</sup> Voir l'article « Un acte fondateur pour l'histoire de l'humanité », in *Le Monde*, mercredi 17 octobre 2001, p. 13 : « J'ai vu pas mal de survivants de Sobibor [...] ».

<sup>919</sup> *Ibid.*

et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup, boum, explosion. Le public est surpris, mais avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart — il y a une horloge dans le décor ; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense.<sup>920</sup>

Filmer au présent les lieux du passé, ne rappelle-t-il pas le procédé du genre du film policier qui est le retour sur les lieux du crime ? Ces oies, qui couvraient par leurs caquètements les cris terrifiés des prisonniers allant à la chambre à gaz et que remet en scène l'artiste lors d'un long plan, font poser la question à ce même critique : « [...] *mais qui sont donc ces oies détournées de l'humanité, sinon les Oiseaux d'Hitchcock, qui se retournent contre les hommes ?* »<sup>921</sup>, qui finit par conclure son article par « *Agrément d'une horloge — l'ordre chronologique qui monte vers le final, les relances de Lanzmann qui note l'heure de chaque événement —, d'une bombe — la révolte, la mort des nazis —, et de l'anarchiste — Lerner, symbole de l'exaltation et de la vie —, Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures dure une heure et demie de suspense* »<sup>922</sup>. Bien sûr, cette analyse n'ôte pas le caractère profondément tragique de l'expérience de Lerner. Mais elle met en relief à quel point le travail de Lanzmann n'est pas en totale opposition avec la notion de fiction et qu'il n'est pas simple restitution de témoignages, comme le fait Steven Spielberg dans un autre versant de son œuvre.

---

<sup>920</sup> Propos d'Alfred Hitchcock, cités par Stéphane Regy, « Mettre en scène le suspense : *Sobibor, 14 octobre, 16 heures* », in *Hors-champ*, 13 janvier 2002, disponible sur <http://www.horschamp.qc.ca/cinema/janv2002/sobibor.html>

<sup>921</sup> *Ibid.* Sur l'emploi de ces oies dans le film de Lanzmann, lire le très bel article de Jacques Mandelbaum, « Sobibor, l'art et le postiche », in *Le Monde*, vendredi 2 novembre 2001, première page et suite en p. 13.

<sup>922</sup> *Ibid.*

#### 5. 4. 4. *Survivors of the Shoah History Foundation*

En effet, après avoir mis en scène *Schindler's List*, le cinéaste décida d'utiliser l'argent gagné par ce film à une fondation de collecte de témoignages de survivants de l'Holocauste. Il fonda la *Survivors of the Shoa Visual History Foundation* en 1994, une entreprise d'archivage multimédia de la parole des survivants<sup>923</sup>. En décembre 1997, plus de 38 013 interviews, nous informe Régine Robin dans un de ses articles<sup>924</sup>, avaient été conduits et en 1998, l'ensemble de ces témoignages sera versé à cinq musées et mémoriaux concernant l'Holocauste. Des équipes ont été formées spécialement pour ce projet et les interviews sont menées dans la langue du témoin : 20% du temps est consacré à la vie du témoin avant-guerre, 60% à la guerre, et 20% à sa vie après sa libération. La durée moyenne est de deux heures, mais en cas de besoin, l'interview peut durer plus longtemps. À la fin de l'interview, la famille du témoin peut le rejoindre devant la caméra. S'il le souhaite, le témoin peut ajouter des photos et des documents à son témoignage, tous documents qui seront saisis par la caméra. L'équipe technique comprend l'intervieweur, un cameraman et un assistant. Une autre équipe décode les témoignages, en fonction de mots-clés : noms de lieu, noms propres, événements, expériences spécifiques. « *Immense banque de données, immense archivage de la mémoire !* »<sup>925</sup> conclut de manière enthousiaste Régine Robin. Nous ne connaissons pas la position de Lanzmann quant à cette collecte de récits, mais ce qu'elle met en avant dans sa mise en forme, la différencie fondamentalement du travail du cinéaste français, ce qui montre que ce dernier est loin d'être un archiviste de témoignages.

#### 5. 4. 5. *Jorge Semprun*

Jorge Semprun<sup>926</sup>, ancien déporté d'Auschwitz et de Buchenwald, choqué par les propos de Lanzmann concernant son choix de détruire un film qui montrerait l'intérieur d'une chambre à gaz en action, ne comprend pas la position du cinéaste quant au film de Steven Spielberg. Il n'accepte pas l'idée d'un indicible dans

---

<sup>923</sup> On trouvera l'adresse de son site Internet dans les liens proposés par celui de Régine Robin : <http://www.vhf.org>

<sup>924</sup> Régine Robin, « Traumatismes et transmission », *op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>926</sup> Écrivain auquel fait référence Régine Robin dans *L'immense fatigue des pierres. Biofictions*, *op. cit.*, p. 154.



l'expérience traumatique de la Shoah (« *Il ne peut y avoir d'interdit. [...] Pour moi, rien des camps n'est indicible* »<sup>927</sup>) ni d'une impossible fictionnalisation de cet événement, lui qui dans ses œuvres littéraires mêle à la réalité de ses propres expériences vécues une part d'imagination revendiquée (« *On a besoin d'artifice pour que la vérité soit crédible, compréhensible* »<sup>928</sup>). Il s'impose pourtant une seule limite dans cet univers romanesque : « *Mais il y a une limite. Il ne faut jamais inventer, rajouter un crime pour mieux rendre compte de la terreur. [...] C'est la seule limite que je me sois fixée d'avance, inconsciemment, puis explicitement. Parce qu'il ne faut pas donner prise aux négationnistes, qui utilisent les erreurs des témoins pour détruire tous les témoignages, démolir un écrivain ou un témoin qui les gêne. [...] J'ai certes inventé des personnages, mais jamais on ne pourra me dire : 'Vous avez inventé Buchenwald, comme vous avez inventé le gars de Semur [nom d'un de ses personnages]'* »<sup>929</sup>. Pour lui le travail littéraire et son exploration imaginative dans ce que peut offrir le cadre de la Shoah permet une fécondité de la transmission ainsi chaque fois renouvelée : « *Les livres n'épuisent pas la mémoire. Au contraire, ils la ravivent et la fertilisent. Plus j'écris et plus je me souviens* »<sup>930</sup>. En outre, l'écrivain estime que le cinéma est l'un des arts les moins aptes à témoigner de ce trauma : « *Je crois qu'il est très difficile de transcrire sur une toile la réalité des camps, parce que le réalisme s'impose et que le réalisme est insupportable* »<sup>931</sup>.

Pris directement à parti dans cette interview de Jorge Semprun (« *Certains font de l'Holocauste un tabou. On en trouve une formulation extrême fondamentaliste, chez Claude Lanzman* »<sup>932</sup>), le cinéaste va répondre quasiment point par point à l'écrivain. À commencer par cette question du tabou : « *Il est scandaleux de dire que je fais de l'Holocauste un tabou. C'est précisément le contraire. Je n'ai jamais accepté l'idée de l'indicible ou de l'ineffable. Je n'ai pas cessé de restituer la parole, de contraindre les gens à parler, et dans le détail le plus extrême. Shoah désacralise et évite toute attitude pieuse* »<sup>933</sup>. En ce qui concerne l'utilisation du médium cinématographique, Lanzmann affirme que puisqu'il

<sup>927</sup> Jorge Semprun, « L'art ravive la mémoire », *op. cit.*

<sup>928</sup> *Ibid.*

<sup>929</sup> *Ibid.*

<sup>930</sup> *Ibid.*

<sup>931</sup> *Ibid.*

<sup>932</sup> *Ibid.*

<sup>933</sup> Claude Lanzmann, « Parler pour les morts », *op. cit.*

n'existe pas d'images témoignant de ce qui se passait dans les camps d'extermination, il y a justement une nécessité fondamentale à y opposer une création, une présence d'images : « *Shoah ne pouvait être qu'un film, parce que c'est une incarnation, et qu'il est une expérience pour celui qui le regarde. [...] l'image [...] est le seul mode de transmission possible. La question de l'image est centrale. On ne peut pas voir, mais ce qu'on ne peut pas voir, il faut le montrer et avec des images. J'ai fait une œuvre visuelle de la chose la plus irréprésentable* »<sup>934</sup>. En ce qui concerne la question de la fiction, Lanzmann estime qu'« *on ne transmet véritablement que par les œuvres* » tant est pour lui de l'ordre de la mémoire morte la mémoire officielle et son cortège de commémorations. Cependant, la fiction pour Lanzmann, reste acceptable, voire même nécessaire (les derniers témoins disparaissant) mais elle ne peut tenter d'être une restitution linéaire, chronologique, frontale, explicative. Comment être le témoin (récepteur), comment être le transmetteur (donneur) de l'anéantissement de dix millions d'individus, dont plus de la moitié sont juifs ? Telle est la question insurmontable pour Lanzmann : « *Nous avons bien dû comprendre, et comprendre que nous ne comprendrions pas* ».<sup>935</sup>

### **5. 5. Conclusion : Les lieux de mémoire**<sup>936</sup>

Régine Robin écrit sur Perec, sur Lanzman, sur Gerz, sur Spielberg, sur Semprun, parce que ce qui l'unit à ces différents artistes est leur préoccupation commune pour la problématique de la représentation de la Shoah : le temps, l'individu, l'espace étant les trois grands éléments qui fondent leurs œuvres à tous. La prégnance des lieux, et notamment la conscience d'un espace double, semble leur être essentiel : celui, actuel, qui détient une mémoire fragile, et celui, disparu, sur lequel s'est passé l'évènement. Ainsi, s'effectue pour le lecteur, le spectateur, un incessant va-et-vient entre un passé et un présent. Il est question d'une recherche d'ancrages, tragiques ou ludiques, pour les deux écrivains ; de la mise en disparition d'un dispositif qui troue nos quotidiens de citoyens pour le plasticien ; de la mise en scène des lieux actuels, qui, sans les témoins, parleraient

---

<sup>934</sup> *Ibid.*

<sup>935</sup> *Ibid.*

<sup>936</sup> Nous empruntons cette expression à la gigantesque entreprise de Pierre Nora.

encore à peine de la tragédie. Chez chacun de ses artistes, il y a une confrontation à nos lieux quotidiens pour faire surgir l'absence, ce qui n'est plus parmi nous, mais qui a eu lieu, « *la banalité du mal* » selon le célèbre mot d'Annah Arendt.

Cette recherche dans notre quotidienneté efface toute diabolisation de l'événement et permet en outre une accessibilité toute personnelle à ces legs mémoriels. Les nazis avaient bien compris cette incarnation de la preuve dans les lieux en essayant de détruire, à leur débâcle, les camps eux-mêmes. Cette intime liaison de la mémoire à l'espace, Régine Robin n'a de cesse de la mettre en scène. Jusqu'à l'exploration du lieu virtuel, qu'est le cyberspace, en mettant en ligne diverses pistes autobiographiques, divers liens (Perec, la fondation Spielberg, etc.). C'est pourquoi, elle fait revivre, à maintes reprises, dans ses écrits, la légende de Simonide de Céos :

La mémoire n'est pas simplement effet de temps, de transformation, d'usure ou de déformation, elle est d'abord liée à l'espace. Wajcman rapporte la scène inaugurale du mémoriel comme mémoire-lieu : Simonide de Céos l'a inventé quelque part en Grèce. Il sortait d'une maison où se tenait un banquet quelques minutes avant qu'un tremblement de terre ne la détruisît. Tous ses compagnons étaient morts ensevelis sous les décombres. Il était l'unique rescapé. S'il put ensuite, aux familles éplorées, accourues à l'annonce du drame, désigner par leur nom les cadavres défigurés, méconnaissables, c'est bien sûr qu'il se souvenait de la place occupée par chacun durant le banquet. Il portait la mémoire en tête. Par une tragique nécessité, il se livrait à une opération mentale, désignant chacun à sa place, précisément celle qu'il occupait durant le banquet. Sauf que pour cet exercice, si simple, fût seulement possible, il y fallait une condition majeure, une condition trop inaperçue et parfaitement indépendante de tous les mystères mentaux de la mémoire. Une trace matérielle. Les ruines. Des débris, des objets, donc des morceaux. Plus, il y fallait des objets, même des morceaux, mais à leur place. Afin de pouvoir indiquer à chaque famille, ici le frère, là l'époux, il était nécessaire, outre le souvenir des personnes et des noms, que demeurent les éboulis de la maison, et les restes du banquet, l'amphore de vin que l'hôte venait de servir, et les coupes et les plats et les fruits et les

meubles et les vêtements. Et les cadavres de chair eux-mêmes.  
Évidemment. Tout fracassé en mille morceaux, mais à leur place.<sup>937</sup>

---

<sup>937</sup> Régine Robin, entretien avec Philippe Mesnard, *Consciences de la Shoah*, *op. cit.*, pp. 53-54.

## 6. CONCLUSION : UNE DIFFICILE RENCONTRE

Trois femmes, trois écrivains obsédés par la mémoire du trauma : voilà maintenant des points communs forts dans des vies et des univers littéraires parfois aux antipodes. Reste un dernier dénominateur commun important : toutes ont immigré, mais surtout publié, au Québec. Diverses questions se posent alors : quelle place peut tenir ce pays dans un imaginaire si européen ? Un point d'impact entre les deux cultures est-il lisible, visible dans ces univers littéraires ? Quels apports ou quelles résolutions permet l'immigration, et plus particulièrement l'immigration au Québec, au Canada, en Amérique du Nord ? Une rencontre a-t-elle eu lieu entre le pays natal et le pays d'accueil ?

Pour Alice Parizeau, femme de l'ancien leader péquiste et ancien Premier Ministre du Québec Jacques Parizeau (1994-1995), il semble que la rencontre entre ses origines polonaises et son nouveau pays d'accueil, le Québec, soit évidente d'un premier abord. Il a souvent été dit que, dans ses années de succès littéraire, soit les années quatre-vingt, où les œuvres appartenant au « cycle polonais » alternaient avec celles du « cycle québécois », la romancière décrivait deux pays aux similitudes fortes : deux nations enneigées, fortement catholiques, qui cherchaient à s'émanciper de l'ombre d'un géant voisin... C'est sans doute pour cela que, dans l'imaginaire collectif québécois, Alice Parizeau reste profondément une « écrivaine québécoise », bien que la plupart de ses œuvres touchent davantage la Pologne — plus une « écrivaine québécoise » qu'une « écrivaine migrante » : « *Sans jamais oublier sa Pologne natale, elle est devenue l'une des Québécoises dont nous sommes les plus fiers* »<sup>938</sup>, tels sont les mots de Marie-José des Rivières qui viennent conclure son hommage à notre romancière dans *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*.

Cependant, à y regarder de plus près, la rencontre si équilibrée en apparence (permettant, par ailleurs, de délivrer le message d'une immigration harmonieuse, d'un pays d'accueil acceptant la culture de l'autre tout en arrivant à transmettre ses propres valeurs...), cette rencontre si équilibrée en apparence donc n'a pas été si aisée à accomplir comme le montre le difficile changement d'identité de notre romancière.

---

<sup>938</sup> Marie-José des Rivières, « Alice Parizeau, nouvelliste engagée », *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, op. cit., p. 55.

Au début de sa carrière littéraire, Alice Parizeau signait ses œuvres soit de son nom de jeune fille seul, soit de son nom de jeune fille accolé à son nom de jeune mariée. Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann rapportent l'anecdote suivante où l'éditeur d'Alice Parizeau demande à celle-ci d'abandonner son nom de jeune fille dont les consonances sont jugées « trop slaves », « trop exotiques » (il est à noter qu'en période d'écriture migrante, cette demande serait à contre-courant) :

Dans sa vie professionnelle, la métamorphose d'Alicja, l'exilée polonaise, en Alice la Québécoise se voit concrètement. Elle commence par signer 'Alice Poznanska' [...] : si son prénom lui était déjà retiré, elle conserve encore son patronyme. Le même mois, elle publie *Voyage en Pologne*, mais signe cette fois 'Alice Poznanska-Parizeau' et, au dos du livre, on la présente comme une 'journaliste montréalaise'. Enfin, par la suite, elle abandonne le 'Poznanska' à la suggestion de son éditeur, qui en trouve la consonance par trop exotique [...] : 'Ça suffit. Trouve-toi un nom comme tout le monde. Ton nom de jeune fille est vraiment trop slave'. Et c'est ainsi qu'elle adopte le nom de son mari dans sa vie professionnelle, tout en remarquant, avec une certaine amertume, que '[j]'ai cessé d'être moi, pour devenir la Femme de l'Autre'.<sup>939</sup>

Alice Parizeau avait conscience qu'elle était classée en tant qu'écrivain québécois, avec toutes les limites que comportait cette classification : « *J'ai écrit mes livres en français et j'ai été classée 'écrivain québécois', mais ceux d'ici n'ont pas dû me pardonner mes origines puisque je n'ai jamais reçu le moindre prix québécois. Un écrivain de l'exil, c'est cela entre autres : un indésirable qui ne peut que compter sur les succès auprès d'un public lecteur. [...] Un exilé n'est pas comme n'importe quel autre romancier. Il est plus humble, plus effacé, moins vociférant* »<sup>940</sup>. Avec le « cas » d'Alice Parizeau, on voit combien l'appellation « écriture migrante » pose problème : en 1990, année où a été écrit *Une femme*, cette femme d'origine polonaise était adoptée en tant qu'écrivain québécois sans pour autant complètement bénéficier d'une telle reconnaissance selon ses dires ; et le véritable statut qu'elle semble ressentir à la fin de sa vie (soit après plus de

---

<sup>939</sup> Anne Berthelot et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, op. cit., pp. 31-32. C'est nous qui soulignons.

<sup>940</sup> Alice Parizeau, *Une femme*, op. cit., p. 215.

trente ans d'écriture), à savoir écrivain de l'exil, ne bénéficiait visiblement pas à l'époque de la reconnaissance actuelle. Écrivain attaché aux années 1960, 1970, 1980 (période où le Québec est grandement préoccupé par son indépendance), auteur des *Militants*, de *Côte-des-Neiges* et de *Blizzard sur Québec* (« À la lire, on ne peut pas ne pas croire au Québec »<sup>941</sup>), femme de Jacques Parizeau, Alice Parizeau a été « happée » par le Québec francophone : personnage public, elle incarne ce mélange parfait de la fidélité aux premières origines et de l'adhésion à la québécoité. En somme, deux traits que le Québec cherche depuis longtemps à équilibrer.

Par ailleurs, même si Alice Parizeau l'écrivain montre de l'amertume quant à sa reconnaissance littéraire, il semble que dans ses écrits une rencontre entre le Québec et sa mémoire polonaise a eu lieu : en effet, comme nous l'avons vu précédemment, c'est l'engagement littéraire qu'Alice Parizeau déploie dans *Les Militants*, fresque nationaliste, qui lui permettra de développer par la suite dans ses romans-fleuves polonais cette verve anti-communiste.

Dans les écrits de Tacia Werbowski, le Québec, avec son climat rude si particulier, participe à la construction de la profonde solitude qui emmure les protagonistes. Iréna confie : « *Sur mon émigration, je n'ai pas grand-chose à dire. [...] Le climat est tellement propice au repli sur soi, à une anesthésie de l'âme, un gel des sentiments et de la volonté* ». <sup>942</sup> L'émigration concrétise alors la rupture effective avec les origines. Iréna renchérit : « *Je réalise que depuis mon émigration j'avais muré mes souvenirs et que je m'étais condamnée au ghetto du silence. C'est le moment du dégel pour les sentiments enfouis dans mon congélateur canadien* » <sup>943</sup>. L'immigration est ambivalente : dans un premier temps, elle renforce l'oubli et dans un second temps, elle est un accélérateur de mémoire dans le sens où une fois la judaïté retrouvée, il faut en faire témoignage et ce par l'écrit. Or, l'histoire du *Mur entre nous* est, entre autres, le récit d'une accession à l'écriture. Ce roman ne s'achève vraiment que lorsqu'Iréna s'affirme en tant qu'écrivain. Dans l'épilogue, elle note : « *De retour au Canada, au bout de quelques mois, ayant terminé d'écrire, [...]* » <sup>944</sup>. L'écriture est donc liée au pays d'immigration ; comme si le déplacement géographique était à même de

---

<sup>941</sup> Michel Têtu, « Blizzard sur Québec », *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, op. cit., p. 161.

<sup>942</sup> Tacia Werbowski, *Le mur entre nous*, op. cit., pp. 40-41.

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 69.

permettre le recul affectif, psychologique... Le retour sur soi, riche d'enseignement, est lié non seulement à l'écriture mais aussi au retour au Canada (et non au Québec). Si l'écriture est à ce point liée au nouveau pays de Tecia Werbowski, il est aisé de comprendre pourquoi cette dernière ne veut pas être classée comme auteur migrant : cela la marginaliserait trop par rapport à son pays d'écriture.

Le roman de Régine Robin, *La Québécoise*, a été lu à sa sortie en tant que texte emblématique de l'écriture migrante des années quatre-vingt. Or, aujourd'hui, et nous l'avons vu dans son entretien avec Suzanne Giguère, Régine Robin ne se considère pas comme un écrivain migrant ; elle souhaite dépasser cette classification. En outre, *La Québécoise* offre un autre niveau de lecture puisque ce livre se déploie « *En errance d'Europe en Amérique avec ces morts encombrants qui réclament leur dû dans un silence encombrant* »<sup>945</sup>. Cependant, c'est bien l'exploration de Montréal qui permet un retour aux origines françaises : ville tentaculaire sans fin, le fil du souvenir peut alors se dérouler de Montréal à Paris jusqu'aux camps de la mort en Pologne.

Ainsi, la relation avec le Québec qu'entretiennent ces écrivains à la fois dans leur vie personnelle et dans leurs écrits est complexe : elle est faite à la fois d'amour et de rejet. Cependant, à la lecture de leurs œuvres, nous pouvons conclure qu'un impact a eu lieu. Pour Alice Parizeau, l'engagement dans la cause indépendantiste québécoise a comme impulsé son engagement anti-soviétique (et sans doute inversement au fil des années...). Chez cet auteur, la Pologne et le Québec se font écho, un écho dans la cause nationaliste. Pour Tecia Werbowski, l'immigration canadienne tient une place symbolique dans son univers littéraire : elle est l'incarnation de l'éloignement des origines et en même temps, elle est ce qui permet le recul, voir même le sentiment de survie. Enfin, pour Régine Robin, la configuration si particulière de Montréal, à savoir tentaculaire, permet une exploration sans fin qui la (re)conduit à son pays natal, la France, en ces temps troublés de la Seconde Guerre mondiale, pays qui, à son tour, amène ou ramène tristement à la Pologne des camps de la mort. Montréal, située dans ce Québec nord-américain, vierge de tous conflits, se présente sans doute comme un havre de paix beaucoup plus sûr par rapport à cette vieille Europe traumatisée, lourde d'une

---

<sup>945</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 141.



mémoire chargée et indicible. Sans doute que dans chacun des écrits de nos auteurs, le Québec, où vivent les trois romancières, tient lui aussi une place imaginaire...

Au fond, ce travail souterrain, intime, personnel de la rencontre entre le trauma européen et la liberté nord-américaine dépasse de loin des classifications littéraires. Car où classer ces auteurs ? Dans la littérature québécoise, dans l'écriture migrante — notion floue et difficile à définir ? À moins qu'elles ne soient « tout simplement » du pays de l'imagination — des imaginations émanant d'une force, peut-être obscure et irrationnelle, celle de la survivance. Les écrits d'Alice Parizeau, de Tacia Werbowski et de Régine Robin sont la réalisation d'un équilibre entre la projection impulsée par l'imagination au-delà d'elles-mêmes et le retour en arrière drainé par leur mémoire blessée.

## 7. INDEX

- Adorno, 314  
Alonzo, Anne-Marie, 43, 93  
Angenot, Marc, 71  
Aquino, 27  
Arendt, Annah, 410  
Augé, Marc, 8, 9, 255, 256,  
257, 259, 260, 269, 270,  
271, 273, 274, 275, 276,  
279, 280, 281, 287, 288,  
305, 306, 308  
Balzac, Honoré de, 198, 225,  
321  
Balzano, Flora, 31  
Basile, Jean, 78, 86, 144, 151,  
152, 193  
Beaudouin, Réjean, 20, 27, 38,  
39, 40, 45  
Beauvoir, Simone de, 42, 401,  
403  
Beckett, Samuel, 84  
Bellos, David, 339, 346  
Berberova, Nina, 8, 22, 84,  
240, 243, 244, 245, 246,  
247, 248, 249, 251  
Berrouët-Oriol, Robert, 17, 18  
Bersianik, Louky, 38, 39, 41,  
43  
Berthelot, Anne, 144, 145, 149,  
151, 152, 153, 155, 156,  
158, 159, 161, 162, 167,  
170, 172, 173, 211, 219,  
227, 228, 229, 234, 413  
Bessière, Jean, 1, 3, 22, 83, 84,  
98, 99, 138, 427, 428  
Bisoondath, Neil, 79  
Blais, Jean-Ethier, 154, 172,  
190,  
Blais, Marie-Claire, 27, 28, 38,  
433  
Blasselle, Bruno, 341, 342  
Bober, Robert, 321, 347, 351,  
353, 354, 433  
Bobin, Christian, 238  
Borges, Jorge Luis, 373  
Bosco, Monique, 37, 43, 44,  
45, 85  
Boucher, Denise, 39, 40, 41, 42  
Bouyoucas, Pan, 78, 85, 425  
Brossard, Nicole, 38, 39  
Brossat, Alain, 173, 236  
Bruniecka, Alicja, 206, 233  
Burgelin, Claude, 334, 337  
Caccia, Fulvio, 18, 30, 32, 33,  
51, 79, 80, 87, 88, 89, 91,  
93, 102, 104, 105, 321, 422  
Camus, Albert, 53, 84  
Carroll, Lewis, 59  
Carrier, 27  
Chartier, Daniel, 11  
Chen, Ying, 37, 46, 47, 82, 109  
Conan, Laure, 39  
Costa-Gavras, 319, 431, 434  
Crémazie, Octave, 26  
Crugten, Alain van, 199, 202,  
203, 205, 429  
D'Alfonso, Antonio, 32  
D'Ormesson, Jean, 339, 340  
Daniel, Dominique, 62, 63, 64  
Des Rosiers, Joël, 32, 79, 82,  
83  
Dessaulles, Henriette, 39  
Didier, Béatrice, 39  
Dobzynski, Charles, 357  
Ducharme, Réjean, 27, 28, 29,  
430, 433  
Dumas, Alexandre, 280  
Dunn Haymann, Mary, 144,  
145, 149, 151, 153, 155,  
158, 159, 161, 162, 167,  
168, 170, 172, 173, 211,  
219, 227, 228, 229, 234,  
413, 423  
Dupré, Louise, 39  
Duras, Marguerite, 84  
Ernaux, Annie, 241  
Étienne, Gérard, 32  
Farhoud, Aba, 6, 37, 46, 105,  
106, 110, 111, 112, 113,  
115, 116, 117, 118, 119,  
139, 140, 143  
Ferron, Jacques, 28  
Frédéric, Madeleine, 326, 327,  
336

- Freud, Sigmund, 264, 265,  
 324, 367, 392, 428  
 Gagnon, Madeleine, 39, 49, 50  
 Gary, Romain, 265, 266, 321  
 Gasquy-Resch, Yannick, 20,  
 41  
 Gauvin, Lise, 39, 41, 58  
 Gerz, Jochen, 10, 22, 131, 132,  
 316, 319, 381, 382, 385,  
 388, 389, 392, 393, 394,  
 395, 396, 397, 398  
 Getzler, Pierre, 342, 361  
 Ghalem, Nadia, 43, 79, 80  
 Giguère, Suzanne, 46, 51, 79,  
 80, 81, 82, 83, 89, 104, 105,  
 310, 312, 321, 324, 325,  
 332, 333, 355, 378, 379,  
 380, 415, 422  
 Godbout, Jacques, 27, 38, 58  
 Gontcharov, Ivan, 22, 240,  
 249, 432  
 Greulich, Izabela, 156, 157,  
 159, 165, 170, 171, 183,  
 185, 187, 188, 194, 196,  
 198, 200, 209, 213, 214,  
 217, 218  
 Hamel, Jean-François, 28, 29  
 Harel, Simon, 19, 20, 21, 23,  
 58, 72, 87, 88, 90, 91, 92,  
 99, 101, 103, 138, 139, 140,  
 342  
 Helly, Denise, 12, 81  
 Hémon, Louis, 86  
 Hildebrand, Renate, 16, 18, 19,  
 20, 21, 24, 31, 33, 34, 38,  
 45, 57, 59, 61, 62, 63, 64,  
 65, 66, 72, 85, 86, 93, 94,  
 95, 96, 100, 108, 427  
 Hitchcock, Alfred, 405, 406  
 Joffrin, Laurence, 76, 84, 89,  
 92, 140  
 Kafka, Franz, 22, 84, 95, 321,  
 329, 364, 368, 369, 421,  
 423, 429  
 Karátson, André, 22, 83, 98,  
 99, 137  
 Kattan, Naïm, 37, 52, 53, 54,  
 79, 85, 86, 93, 103, 427  
 Kerouac, Jack, 25  
 Kokis, Sergio, 139  
 Konwicki, Tadeusz, 185  
 Kristeva, Julia, 42, 52, 210,  
 428  
 Kwaterko, Józef, 3, 327, 330,  
 332, 356  
 L'Hérault, Pierre, 19  
 Laferrière, Dany, 32, 37, 46,  
 53, 55, 56, 57, 61, 103, 139  
 Lalonde, Michèle, 34, 37  
 Lalonde, Robert, 39  
 Lamy, Suzanne, 39  
 Lanzmann, Claude, 10, 319,  
 331, 332, 374, 375, 380,  
 384, 399, 400, 401, 402,  
 403, 404, 405, 408, 431  
 Laroche, Maximilien, 32  
 LaRue, Monique, 58  
 Latif, Nadine, 43, 46  
 Latif-Ghattas, Mona, 43, 46, 79  
 Lederer, Jacques, 376  
 Legagneur, Serge, 32  
 Lépine, Stéphane, 237, 238,  
 240, 243, 249, 258, 303,  
 304, 307, 309  
 Levi, Primo, 314, 318, 377,  
 430, 432  
 Magné, Bernard, 339, 346,  
 359, 360, 364, 365, 366, 379  
 Major, René, 58, 90  
 Mallet, Marilù, 43, 44, 93, 139  
 Marcotte, Gilles, 26, 342, 425,  
 428, 430  
 Melville, Herman, 340  
 Mesnard, Philippe, 311, 316,  
 317, 318, 384, 385, 395,  
 396, 411, 422, 431  
 Micone Marco, 6, 18, 32, 33,  
 35, 79, 85, 93, 103, 104,  
 110, 111, 119, 120, 122,  
 123, 124, 139, 142  
 Miron, Gaston, 26, 56  
 Moisan, Clément, 16, 18, 19,  
 20, 21, 24, 31, 33, 34, 38,  
 42, 45, 57, 59, 61, 62, 63,  
 64, 65, 66, 72, 85, 86, 93,  
 94, 95, 96, 100, 108  
 Naipaul, V. S., 61  
 Nelligan, Émile, 26, 28, 29, 34,  
 430, 432

- Nepveu Pierre, 5, 17, 18, 20,  
 25, 26, 27, 72, 92, 93, 95,  
 98, 103, 342, 425, 430  
 Nyssen, Hubert, 240, 244  
 Ollivier, Émile, 32, 79, 80,  
 139, 427  
 Ouellette-Michalska,  
 Madeleine, 39  
 Perec, Georges, 9, 22, 95, 310,  
 311, 312, 313, 319, 320,  
 321, 322, 323, 324, 325,  
 332, 333, 334, 335, 336,  
 337, 338, 339, 340, 341,  
 342, 343, 344, 345, 346,  
 347, 348, 349, 350, 351,  
 352, 353, 354, 355, 356,  
 357, 358, 359, 360, 361,  
 362, 363, 364, 365, 366,  
 367, 368, 370, 376, 378,  
 379, 380, 396, 409, 410,  
 422, 429, 430, 431, 432,  
 433, 434  
 Phelps, Anthony, 32, 85, 93  
 Poulin, Jacques, 38, 356  
 Proust, Marcel, 364  
 Resnais, Alain, 314, 319, 402  
 Ricœur, Paul, 9, 171, 207, 287,  
 289, 291, 297, 298, 299,  
 300, 303, 304, 432  
 Rivières, Marie-José des, 77,  
 78, 154, 412  
 Roth, Maurice, 137  
 Roy, Gabrielle, 26, 126, 155  
 Royer, Jean, 40, 43, 44, 221,  
 425  
 Rushdie, Salman, 22, 59, 60,  
 61, 69, 72, 73, 74, 76, 77,  
 79, 81, 82, 96, 97, 99, 141  
 Sartre, Jean-Paul, 155  
 Semprun, Jorge, 10, 317, 377,  
 383, 399, 401, 407, 408  
 Simon, Sherry, 19, 20, 68, 88  
 Smart, Patricia, 40  
 Sollers, Philippe, 42  
 Soucy, Gaétan, 28, 29, 430  
 Spielberg, Steven, 10, 374, 399,  
 401, 402, 404, 406, 407,  
 409, 410  
 Stendhal, 274  
 Tassinari, Lamberto, 32, 33, 66  
 Théoret, France, 39  
 Thériault, Yves, 38, 39  
 Todorov, Tzvetan, 207  
 Tremblay, 27, 28, 56, 434  
 Truffaut, François, 405  
 Vassal, Anne, 12, 81, 427  
 Venaille, Franck, 333, 334,  
 337, 348, 378  
 Viatteau, Alexandra, 172, 175,  
 176, 177, 178, 180, 219  
 Villemaire, Yolande, 38, 39  
 Virilio, Paul, 346, 348  
 Weinmann, Heinz, 20, 88  
 Wiesel, Elie, 82, 84, 85, 383,  
 426  
 Young, James E., 385, 386,  
 388, 390, 395, 396, 397, 398  
 Zola, Émile, 220

## **8. BIBLIOGRAPHIE**

### **8. 1. Écrits des auteurs étudiés**

#### **8. 1. 1. Alice Parizeau**

##### **8. 1. 1. 1. Autobiographie**

Parizeau Alice, *Une femme*, Montréal, Leméac, 1991, 477 p.

##### **8. 1. 1. 2. Nouvelles**

- Parizeau Alice, «Les solitudes humaines», *Écrits du Canada français*, 1962.
- ———, «Un malentendu», *Châtelaine*, juin 1962.
- ———, «Le crime de Marie Turgeon», *Châtelaine*, novembre 1962.
- ———, «Le goût du Bonheur», *Châtelaine*, août 1964.
- ———, «Demain, Montréal», *Châtelaine*, février 1965.
- ———, «Une nuit de Pâques», *Le Devoir*, 17 avril 1965.
- ———, «Une drôle de fille», *Châtelaine*, septembre 1965.
- ———, «Les traîtres», *Le Devoir*, 27 octobre 1966.
- ———, «Les monstres sacrés», *Châtelaine*, juillet 1966.
- ———, «Un univers d'hommes», *Châtelaine*, août 1967.
- ———, «Les perles étaient fausses», *Châtelaine*, décembre 1967.
- ———, «Escapade à trois», *Châtelaine*, novembre 1969.
- ———, «Madame J», *Châtelaine*, avril 1970.
- ———, «Le gardien de la Place d'Armes», *Châtelaine*, mars 1973.
- ———, «Une certaine qualité de bonheur peut guérir une petite fille malade», in Paul-André Comeau [sous la direction de], *Un été, un enfant*, Montréal, Québec/Amérique, 1990.

##### **8. 1. 1. 3. Préface**

- Maillet Andrée, *Le doux mal*, Montréal, l'Hexagone, 1991, pp. 9-14.

##### **8. 1. 1. 4. Récits**

- Parizeau Alice, *L'envers de l'enfance*, Montréal, La Presse, 1976, 206 p.

##### **8. 1. 1. 5. Reportages**

- Parizeau Alice, *Voyage en Pologne*, Montréal, Éditions du Jour, 1962, 155 p.
- ———, *Une Québécoise en Europe «rouge»*, Montréal, Fides, 1965, 114 p.

##### **8. 1. 1. 6. Romans**

- Parizeau Alice, *Fuir*, Montréal, Librairie Déom, 1963, 271 p.
- ———, *Survivre*, Montréal, Leméac, 1986, 315 p. [Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, 315 p.].
- ———, *Rue Sherbrooke Ouest*, Montréal, Leméac, 1987, 188 p. [Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967, 188 p.].
- ———, *Les militants*, Montréal, Le Cercle de livre de France, 1974, 299 p.
- ———, *Les lilas fleurissent à Varsovie*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1981, 400 p.
- ———, *La charge des sangliers*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1991, 431 p. [Montréal, Pierre Tisseyre, 1982, 384 p.].
- ———, *Côte-des-Neiges*, Paris, France Loisirs, 1984, 366 p. [Montréal, Pierre Tisseyre, 1983, 368 p.].

- ———, *Ils se sont connus à Lwow*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1985, 363 p.
- ———, *L'amour de Jeanne*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1986, 251 p.
- ———, *Blizzard sur Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1987, 468 p.
- ———, *Nata et le Professeur*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, 280 p.

#### **8. 1. 1. 7. Théâtre**

- Parizeau Alice, *Mais comment tuer le Dogme ?*, Montréal, Leméac, 1989, 93 p.

### **8. 1. 2. Tacia Werbowski**

#### **8. 1. 2. 1. Essai**

- Werbowski Tacia, *Zegota – The council for aid to Jews in occupied Poland 1942-45*, Montréal, Price Patterson, 1994, 166 p.

#### **8. 1. 2. 2. Nouvelles**

- Werbowski Tacia, *Bitter sweet Taste of Maple*, Toronto, Williams-Wallace Publishers, 1984, 70 p.
- ———, *Zina and Other Stories*, Toronto, Williams-Wallace Publishers, 1992.

#### **8. 1. 2. 3. Romans**

- Werbowski Tacia, *Le mur entre nous* [traduit du polonais *Mur między nami*], Paris, Actes Sud, 1995, 67 p.
- ———, *L'Oblomova* [traduit du polonais *Zaspane życie*], Paris, Actes Sud, 1997, 61 p.
- ———, *Hôtel Polski* [traduit de l'anglais], Paris, Actes Sud, 1999, 93 p.
- ———, *Prague, hier et toujours* [traduit de l'anglais *In pursuit of Prague Memories*], Montréal, Les Allusifs, 2001, 94 p.
- ———, *Amour anonyme* [traduit de l'anglais *Love Anonymous*], Montréal, Les Allusifs, 2002, 85 p.
- ———, *Ich bin Prager* [traduit du polonais], Montréal, Les Allusifs, 2003, 108 p.

### **8. 1. 3. Régine Robin**

#### **8. 1. 3. 1. Articles**

- Robin Régine, « À l'Est, du nouveau », *Spirale*, n° 72, septembre 1987, p. 14.
- ———, « L'anti avant-garde ou quelques réflexions sur l'influence du réalisme socialiste », *Études littéraires*, volume 20, n° 3, hiver 1987-1988, pp. 87-110.
- ———, « À propos de la notion kafkaïenne de "littérature mineure" : quelques questions posées à la littérature québécoise », *Paragraphes : Autrement le Québec*, n°2, 1989, p. 5-14.
- ———, « Kafka et l'hétérogène », *Études littéraires*, volume 22, n° 2, automne 1989, pp. 43-52.
- ———, « La langue entre l'idéologie et l'utopie », *Vice-Versa*, n°27, décembre 1989, p. 29-32.

- ———, « L'histoire a retrouvé son ombre : l'Est insaisissable », *Vice Versa*, n°29, mai-juin 1990, pp. 24-28.
- ———, « Sortir de l'ethnicité », in Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia [sous la direction de], *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Tryptique, 1992, pp. 25-38.
- ———, « Alice au pays des cauchemars », *Vice Versa*, n°37, avril-mai 1992, pp. 32-37.
- ———, « Introduction : Un Québec Pluriel », in Claude Duchet et Stéphane Vachon [sous la direction de], *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ éditeur, 1993, p. 301-309.
- ———, « Langue-délire et langue-délict », *Discours social/Social Discourse*, volume 5, n° 3-4, été-automne 1993, p. 3-30.
- ———, « La notion de "littérature ethnique" : le roman juif », communication présentée au colloque international « La littérature comme objet social », Québec, 26-28 octobre 1994, in *Recueil de textes provisoires 2*, Québec, CRELIQ, Université Laval, 1994, p. 5-7.
- ———, « Défaire les identités fétiches », in Jocelyn Létourneau [sous la direction de], *La question identitaire au Canada francophone*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, pp. 215-239.
- ———, « La mémoire comme image d'absence », *Vice Versa*, n°44, février-mars 1994, pp. 25-26.
- ———, « La politique imaginaire de Joseph Roth », *Études Françaises*, volume 31, n°3, hiver 1995-1996, pp. 19-42.
- ———, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », *Études françaises*, volume 33, n°1, printemps 1997, pp. 45-59.
- ———, « S'inventer comme Juif : les jeux identitaires de Philip Roth », *Études littéraires*, « L'ethnicité fictive : Judéité et littérature », volume 29, n°3-4, hiver 1997, pp. 23-47.
- ———, « Le virtuel et l'historicité. De la matrice à la matrix ? », in Jean-François Chiantaretto [sous la direction de], *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press Editions, 1997, pp. 133-144.
- ———, « Traumatisme et transmission », in Jean-François Chiantaretto [sous la direction de], *Écriture de soi et trauma*, Paris, Anthropos, 1998, pp. 115-131.
- ———, « Entretien », in Philippe Mesnard [sous la direction de], *Conscience de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Éditions Kimé, 2000, pp. 43-59.
- ———, « Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes », in Anne de Vaucher Gravili [sous la direction de], *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Venise, Supernova, 2000, pp. 19-43.
- ———, « Le texte cyborg », *Études françaises*, volume 36, n°2, 2000, pp. 11-38.
- ———, « Entretien », in Suzanne Giguère, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, pp. 235-258.
- ———, « Georges Perec, Paris-nostalgie. Lieux, non-lieux, et le hors-lieu de l'écriture », in Paulette Perec [sous la direction de], *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, pp. 180-198.
- ———, « Identités déplacées », *Spirale*, « Les déplacés : Exilés, Réfugiés, Apatrides », n°181, novembre-décembre 2001, pp. 43-44.

- ———, « Vous ! Vous êtes quoi au juste ? Méditations autobiographiques autour de la judéité », *Études Françaises*, « Écriture et judéité au Québec », Les Presses de l'Université de Montréal, volume 37, n°3, 2001, pp. 111-125.

- ———, « Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida », *Études Françaises*, « Derrida Lecteur », Les Presses de l'Université de Montréal, volume 38, n°1-2, 2002, pp. 207-217.

### **8. 1. 3. 2. Essais**

- Robin Régine, *La société française en 1789 : Semur-en-Auxois*, Thèse de Doctorat, Paris, Plon, 1970.

- ———, *Histoire et Linguistique*, Paris, Armand Colin, 1973.

- ———, *L'amour du yiddish : écriture juive et sentiment de la langue (1830-1930)*, Paris, Éditions du Sorbier, 1984.

- ———, *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p.

- ———, *Kafka*, Paris, Les Dossiers Belfond, 1989.

- ———, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Les Éditions du Préambule, 1989, 196 p.

- ———, *Le deuil de l'origine, une langue en trop, une langue en moins*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

- ———, *Le naufrage du siècle*, Paris, Berg International/Montréal, XYZ, 1995, 244 p.

- ———, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction et cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, 1997, 302 p.

- ———, *Berlin Chantiers*, Paris, Stock, 2001, 445 p.

- ———, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 524 p.

### **8. 1. 3. 3. Œuvres de fiction**

- Robin Régine, *La Québécoise*, Montréal, TYPO, 1993 [1983], 224 p.

- ———, *L'immense fatigue des Pierres*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, 189 p.

- ———, *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, Montréal, XYZ éditeur, 1979, 244 p.

## **8. 2. Études sur Alice Parizeau, Tecia Werbowski, Régine Robin et leurs œuvres**

### **8. 2. 1. Sur Alice Parizeau**

#### **8. 2. 1. 1. Ouvrages**

- Berthelot Anne et Mary Dunn Haymann, *Alice Parizeau, l'épopée d'une œuvre*, Ottawa, Éditions Pierre Tisseyre, 2001, 205 p.

- Bruniecka Alicja, *Les romans polonais d'Alice Poznanska-Parizeau : document et fiction*, Québec, Mémoire de maîtrise présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, août 1995, 113 p.

- Collectif, *Les adieux du Québec à Alice Parizeau*, Montréal, Guérin littérature, 1991, 179 p.

- Folco Anne-Maria, Karin Gürtler [rédactrices], *Alice Poznanska Parizeau femme de tous les combats*, Montréal, Éditions Images, 1996, 84 p.



- Greulich Izabela, *Le problème irrésolu de la polonité. Sa représentation dans les romans du cycle polonais d'Alice Parizeau*, Montréal, Thèse de Doctorat présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, janvier 1997, 336 p.

### 8. 2. 1. 2. Articles

- (article non signé), « Alice aux pays des merveilles », *Lettres québécoises*, automne 1988, n° 51, pp. 21-22.
- (article non signé), « Le dernier voyage d'Alice Parizeau », *Châtelaine*, octobre 1991, pp. 28-30.
- (article non signé), « Nata et le professeur : ne jamais oublier », *Châtelaine*, mars 1989, pp. 21-24.
- Barrett Caroline, « Les militants, roman d'Alice Parizeau », in Maurice Lemire [sous la direction de], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1987, tome V, p. 549-550
- Beaulieu Ivanhoé, « La double Pologne d'Alice Parizeau », *Le Devoir*, samedi 12 octobre 1985, p. 24.
- Bernier Yvon, « Ils se sont connus à Lwow », *Lettres québécoises*, hiver 1985-86, no 40, pp. 18-19.
- ———, « Deux fictions sur fond d'histoire », *Lettres québécoises*, hiver 1986-87, pp. 31-33.
- Biron Hervé, « Rue Sherbrooke ouest », *Culture*, décembre 1967, volume XXVIII, no 4, pp. 428-429.
- Collet Paulette, « Fuir, roman d'Alice Parizeau », in Maurice Lemire [sous la direction de], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1984, tome IV, p. 363-364.
- Fontaine Marcelle, « Best-sellers : De l'amour, des crimes et du suspense... », *Voix et images*, automne 1986, volume 12, pp. 152-154.
- Hébert Pierre, « Les plaisirs de lire », *Voix et images*, automne 1988, volume 14, pp. 130-135.
- Hudon Jean-Guy, « Survivre, roman d'Alice Parizeau », in Maurice Lemire [sous la direction de], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1984, tome IV, p. 842-843.
- Lépine Stéphanie, « Au nom de tous les miens », *Le Devoir*, samedi 15 novembre 1986, p. c5. [Cet article fera l'objet d'un droit de réponse de la part d'Alice Parizeau intitulé « Goujaterie et malfaisance – Libre opinion », *Le Devoir*, mercredi 19 novembre 1986, p. 9.]
- Mailhot Michèle, « Les lilas fleurissent à Varsovie », *Lettres québécoises*, printemps 1983, n° 29, pp. 22-24.
- Martel Réginald, « Ma nuit avec Alice », *Le premier lecteur. Chroniques du roman québécois 1968-1994*, Montréal, Leméac, 1994, pp. 267-270.
- ———, « La rencontre du drame collectif et du drame individuel », *Le premier lecteur. Chroniques du roman québécois 1968-1994*, Montréal, Leméac, 1994, pp. 270-272.
- Pascal Gabrielle, « Rue Sherbrooke Ouest, roman d'Alice Parizeau », in Maurice Lemire [sous la direction de], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1984, tome IV, p. 787-788.
- ———, « La terre d'asile comme lieu d'exil et l'amour comme patrie », *Lettres québécoises*, printemps 1989, n° 53, pp. 18-20.

- Royer Jean, « Alice Parizeau. Le plus fort patrimoine, c'est la littérature », *Le Devoir*, samedi 18 octobre 1986, p. c1 et p. c4
- ———, « Alice Parizeau. Porter soi-même sa littérature », in Jean Royer, *Romanciers québécois. Entretiens*, Montréal, l'Hexagone, 1991, pp. 261-267.
- Smith Donald, « Alice Parizeau : l'histoire servie par une écriture palpitante », *Lettres québécoises*, printemps 1986, n° 41, pp. 44-48.
- Thério Adrien, « Une femme extraordinaire. Écrire pour le plaisir de se rappeler et faire taire la douleur », *Lettres québécoises*, hiver 1991-92, n° 64, pp. 38-39.

## **8. 2. 2. Sur Tacia Werbowski**

### **8. 2. 2. 1. Articles**

- (article non signé), « Une littérature dans tous ses états », *La Presse*, jeudi 8 mai 1997, p. D12.
- Bertin Raymond, « L'Oblomova de Tacia Werbowski », *Voir*, volume 11, n°39, 25 septembre 1997, p. 51.
- ———, « Hôtel Polski de Tacia Werbowski », *Voir*, volume 13, n°16, 22 avril 1999, p. 53.
- ———, « Tsubaki », *Voir*, volume 13, n°24, 17 juin 1999, p. 45.
- Cayouette Pierre, « Tacia Werbowski ou l'art de faire court », *Le Devoir*, samedi 12 juillet 1997, p. D3.
- Chartrand Robert, « Riches allusions », *Le Devoir*, samedi 24 mars 2001, p. D3.
- ———, « Roman québécois : une rentrée sous le signe de l'avant et de l'ailleurs », *Le Devoir*, samedi 27 janvier 2001, p. D3.
- ———, « Malgré la guerre, la vie », *Le Devoir*, samedi 10 avril 1999, p. D3.
- Germain Sylvie, « Entrer en résonance avec *Ich Bin Prager* », *Magazine littéraire*, n° 427, janvier 2004, pp. 80-81.
- Laval Martine, « Tacia Werbowski, *Ich Bin Prager* », *Télérama*, n° 2815, 27 décembre 2003-2 janvier 2004, p. 47.
- L. L., « Spécialité : miniatures », *Le soleil*, samedi 24 février 2001, p. D15.
- Montpetit Caroline, « Quitter son île : Pan Bouyoucas », *Le Devoir*, samedi 24 février 2001, p. D1.
- ———, « Rencontre internationale des écrivains : l'arme des mots », *Le Devoir*, samedi 1 avril 2000, p. D1.
- Villeneuve Marie-Paule, « La folle aventure de l'édition », *Le Droit*, samedi 17 mars 2001, p. A9.
- ———, « De torture et de passion », *Le Droit*, samedi 1 mai 1999, p. A15.

## **8. 2. 3. Sur Régine Robin**

### **8. 2. 3. 1. Articles**

- Baier Lothar, « Du Yiddish au pied du Mont-Royal. Expériences littéraires d'une immigrée », *À la croisée des langues. Du métissage culturel d'est en ouest*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1997, pp. 63-76.
- Frédéric Madeleine, « L'écriture mutante dans *La Québécoise* de Régine Robin », *Voix et images*, n°48, printemps 1991, pp. 493-502.
- Harel Simon, « La parole orpheline de l'écrivain migrant », in Pierre Nepveu et Gilles Marcotte [sous la direction de], *Montréal imaginaire, ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, pp. 373-419.

- Havercroft Barbara, « Hybridité linguistique et identité plurielle dans *L'immense fatigue des pierres* de Régine Robin », *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, pp. 417-436.
- Joseph Sandrina, « 'Désormais le temps de l'entre-deux'. L'éclatement identitaire dans *La Québécoite* de Régine Robin », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, volume 4, numéro 1, 2001, pp. 29-51.
- Kwaterko Józef, « Discours interculturel et l'imaginaire juif : *La Québécoite* de Régine Robin », *Le roman québécois et ses (inter)discours*, Montréal, Éditions Nota Bene, 1998, pp. 159-189.
- Potvin Claudine, « Le (dé)construction de la mémoire : *La québécoite* de Régine Robin », in Lucie Lequin et Mair Verthuy [sous la direction de], *Multi-culture, multi-écriture. La voix Migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 261-274.
- Purdy Anthony, « *La Québécoite* de Régine Robin », in Louise Milot et Jaap Lintvelt [sous la direction de], *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, pp. 89-104.
- Royer Jean, « *La Québécoite*, ou Montréal vu comme Tour de Babel », *Le Devoir*, 19 mars 1983, p. 19.
- Simard Nicolas, « Flâneries berlinoises », *Spirale*, n°181, novembre-décembre 2001, pp. 45-46.

### **8. 3. Ouvrages critiques**

#### **8. 3. 1. Sur l'histoire**

##### **8. 3. 1. 1. Réflexions sur la mémoire, les totalitarismes**

- Augé Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998, 121 p.
- Bensoussan Georges, *Auschwitz en héritage ? D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1998, 205 p.
- Brossat Alain, Sonia Combe, Jean-Yves Potel, Jean-Charles Szurek [sous la direction de], *À l'Est, la mémoire retrouvée*, Paris, La Découverte, 1990, 675 p.
- Collectif, *Écrire après les totalitarismes 1945-1995*, Didier Érudition, Revue de Littérature Comparée, avril-juin 1997, 288 p.
- Collectif, *Lieux ou espaces de la mémoire*, Paris, Circé, Les Cahiers de la Villa Gillet, 1997, 127 p.
- Grynberg Anne, *La Shoah. L'impossible oubli*, Paris, Gallimard, 1995, 176 p.
- Marie Jean-Jacques, *Staline (1878-1953)*, Paris, Librio, 2003, 93 p.
- Mertens Pierre, *Écrire après Auschwitz*, Paris, La Renaissance du Livre, 2003, 55 p.
- Mesnard Philippe, *Conscience de la Shoah, critique des discours et des représentations*, Paris, Éditions Kimé, 2000, 424 p.
- Ricœur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 675 p.
- Semprun Jorge et Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Éditions Mille et une nuits/Arte Éditions, 1995, 47 p.
- Todorov Tzvetan, *Mémoire du mal, tentation du bien*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2001, 360 p.

### **8. 3. 1. 2. Ouvrages historiques en rapport avec la Pologne**

- Davies Norman, *Histoire de la Pologne*, Paris, Fayard, 1986, 542 p.
- Radecki Henry, Benedykt Heydenkorn, *Un membre d'une famille distinguée. Les communautés polonaises du Canada*, Paris, Le Cercle du Livre de France, 1979, 289 p.
- Viatteau Alexandra, *Staline assassine la Pologne 1939-1947*, Paris, Seuil, 1999, 342 p.

### **8. 3. 2. Sur l'étrangeté**

#### **8. 3. 2. 1. L'écriture migrante**

- Chartier Daniel, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800-1999*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2003, 367 p.
- Gauthier Louise, *La mémoire sans frontière. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, 1997, 143 p.
- Giguère Suzanne [sous la direction de], *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, 2001, 263 p.
- Helly Denise, Anne Vassal, *Romanciers immigrés : biographies et œuvres publiées au Québec entre 1970 et 1990*, Montréal, CIADEST, 1993, 122 p.
- Lacroix Jean-Michel et Fulvio Gaccia [sous la direction de], *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Éditions Triptyque, 1992, 324 p.
- LaRue Monique, *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Fides/CETUQ, 1996, 30 p.
- Lequin Lucie et Maïr Verthuy, *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996, 277 p.
- ——— et Catherine Mavrikakis, *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, 544 p.
- Létourneau Jocelyn [sous la direction de], Roger Bernard [avec la collaboration de], *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, 292 p.
- Moisan Clément et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota Bene, 2001, 363 p.
- Vaucher Gravili Anne de [sous la direction de], *D'autres rêves. Les écritures migrantes*, Actes du séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999), Venise, Supernova, 2000, 185 p.

#### **8. 3. 2. 2. L'étranger, l'exil**

- Barret-Ducrocq Françoise [sous la direction de], *Migrations et errances*, Paris, Grasset, 2000, 347 p.
- Benarab Abdelkader, *Les voix de l'exil*, [préface de Jean Bessière], Paris, L'Harmattan, 1994, 236 p.
- Bessière Jean, *L'autre du roman et de la fiction*, Paris, Lettres modernes, 1996, 224 p.
- Chanady Amaryll, *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, Honoré Champion, 1999, 385 p.
- Collectif, *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, Toronto, Éditions du Gref, 1994, 351 p.

- Collectif, *Figures de l'exclu*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, 388 p.
- Collectif, *Frontières et passages*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, Actes du XXVIII<sup>e</sup> congrès de la Société française de Littérature Générale et Comparée, 1999, 553 p.
- Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, collection folio essais, 1985, 342 p.
- Harel Simon [sous la direction de], *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, 1992, 190 p.
- ———, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, collection L'Univers des discours, 1989, 309 p.
- Kristeva Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, collection folio essais, 293 p.
- Karátson André, Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, Lille, PUL, 1982, 137 p.
- Resch Yannick [sous la direction de], *Définir l'intégration ? Perspectives nationales et représentations symboliques*, Montréal, XYZ, collection Documents, 2001, 167 p.
- Wiesel Elie, *Paroles d'étranger*, Paris, Seuil, 1982, 188 p.

### **8. 3. 3. Sur la littérature québécoise**

- Collectif, *Littérature québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, HMH, 1996, 349 p.
- Collectif, *Le roman québécois contemporain (1960-1986) devant la critique*, Paris, Sedes, Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française, 1989, 157 p.
- Denis Saint-Jacques et Roger De La Garde [sous la direction de], *Les pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992.
- Gauvin Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.
- Gasquy-Resch Yannick [sous la direction de], *Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF, 1994, 287 p.
- Kwaterko Józef, *Le roman québécois et ses (inter)discours*, Montréal, Nota Bene, 1998, 214 p.
- Mailhot Laurent, *La littérature québécoise*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, 1974, 127 p.
- Martel Réginald, *Le premier lecteur. Chroniques du roman québécois 1968-1994*, Montréal, Leméac, 1994, 326 p.
- Milot Louise, Jaap Lintvelt [sous la direction de], *Le roman québécois depuis 1960*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, 318 p.
- Nepveu Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal compact, 1999, 241 p.
- ——— et Gilles Marcotte [sous la direction de], *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, 424 p.
- Paré François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992, 175 p.

- Pitavy-Souques Danièle [sous la direction de], *Femmes et écriture au Canada*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, collection Kaléidoscopes, 2001.
- Provencher Jean, *Chronologie du Québec 1534-1995*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, 361 p.
- Rivière Marie-José des, *Châtelaine et la littérature (1960-1975)*, Montréal, l'Hexagone, 1992, 378 p.
- Robert Lucie, *L'institution littéraire au Québec*, Québec, Presses des Universités Laval, 1989, 272 p.
- Royer Jean, *Romanciers québécois. Entretiens*, Montréal, l'HEXAGONE, 1991, 328 p.
- Saint-Jacques Denis, Jacques Lemieux, Claude Martin, Vincent Nadeau, *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, 223 p.

#### **8. 3. 4. Autres ouvrages consultés**

- Amossy Ruth, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan, 128 p.
- Angenot Marc, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1975, 145 p.
- Blanchot Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 p.
- Chevrel Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, 1989, 127 p.
- Chiantaretto Jean-François [sous la direction de], *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press Editions, 1997, 206 p.
- ———, *Écriture de soi et trauma*, Paris, Anthropos, 1998, 284 p.
- Deleuze Gilles et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, 156 p.
- Denis Saint-Jacques [sous la direction de], *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, 305 p.
- Dumont Micheline, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Les Quinze, 1982, 521 p.
- Gagnon Madeleine, *Anna, Jeanne et Samia...*, Paris, Fayard, 2001, 369 p.
- Perec Paulette [sous la direction de], *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, 238 p.
- Rossert François, *L'arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*, Paris, Éditions Imago, 1996.
- Rubès Jan, Alain van Crugten, *Mythologie polonaise*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, 228 p.
- Rushdie Salman, *Patries imaginaires. Essais et critiques 1981/1991*, Paris, 10/18, 1993, 459 p.
- Sartre Jean-Paul, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998, 60 p.
- Sibony Daniel, *Entre-deux*, Paris, Seuil, collection points essais, 1991, 398 p.
- Virilio Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989, 123 p.

### 8. 3. 5. Articles critiques

- Bonassieux Marie-Pierre, Jacques Lemieux, Isabelle l'Italien-Savard, Claude Martin, « Les best-sellers et leurs lecteurs », *Communication*, 1991, vol. 12, n° 1, pp. 74-99.
- Burgelin Claude, « Comment la littérature réinvente la mémoire », *La Recherche*, « La mémoire et l'oubli. Comment naissent et s'effacent les souvenirs », juillet/août 2001, n° 344, p. 78-81.
- Daniel Dominique, « Les objectifs de la politique d'immigration canadienne dans la loi de 1976 : intérêts économiques et réunification familiale », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, AFEC, n° 51, 2001, pp. 93-115.
- Dayan Daniel, « Les mystères de la réception », *Le Débat*, septembre-octobre 1992, n° 71, pp. 146-162.
- D'Ormesson Jean, « Perec (1936-1982) : Le jeu du plein et du vide », *Une autre histoire de la littérature française*, Paris, Seuil, collection Points, 1999, pp. 333-337.
- Hamel Jean-François, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, volume 4, 2001, n°1, pp. 93-118.
- Harel Simon, « La parole orpheline de l'écrivain migrant », in Pierre Nepveu et Gilles Marcotte [sous la direction de], *Montréal imaginaire, ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 379-419.
- ———, « Mémoires de l'identité, mémoires de l'oubli : formes subjectives de l'écriture migrante au Québec », in Anne De Vaucher Gravili [sous la direction de], *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Italie, Supernova, 2000, pp. 143-161.
- ———, « Entre solitude essentielle et sentiment d'appartenance. Résistances à l'intégration et subversion littéraire », in Yannick Resch [sous la direction de], *Définir l'intégration ? Perspectives nationales et représentations symboliques*, Montréal, XYZ, collection Documents, 2001, pp. 125-132.
- ———, « Une littérature des communautés culturelles *made in Québec* ? », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, 2002, volume 5, n°2, pp. 57-77.
- Joffrin Laurence, « La littérature d'immigration n'existe pas », *Études canadiennes/Canadian Studies*, AFEC, décembre 2000, n°49, pp. 7-32.
- Lemaire Gérard-Georges, « Primo Levi. La hantise de l'amnésie », *Magazine littéraire*, n° 411, juillet-août 2002, pp. 52-53.
- Lemieux Jacques, Denis Saint-Jacques, « Un scénario motif dans le champ des best-sellers », *Voix et images*, hiver 1990, vol. XV, n° 2, pp. 260-268.
- Lequin Lucie, « Les écrivaines migrantes et la troisième solitude », in Yannick Resch [sous la direction de], *Définir l'intégration ? Perspectives nationales et représentations symboliques*, Montréal, XYZ, collection Documents, 2001, pp. 149-158.
- Martin Claude, « Des best-sellers en tous genres », *Cahiers de recherche sociologique*, 1986, vol. IV, n° 2, pp. 111-128.
- Nepveu Pierre, « Qu'est-ce que la transculture ? », *Paragraphes : Autrement le Québec*, n°2, 1989, pp. 15-31.
- Segalen Martine, « Familles : de quoi héritons-nous ? », *Sciences humaines*, « Qu'est-ce que transmettre ? », n°36, mars-avril-mai, 2002, pp. 20-22.

- Vatz Laaroussi Michèle, en collaboration avec Diane Lessard, Maria Elisa Montejo, Monica Viana, « Quand la recherche féministe s'intéresse aux femmes immigrantes », in Huguette Dagenais [sous la direction de], *Pluralité et convergences. La recherche féministe dans la francophonie*, Québec, Les Éditions du remue-ménage, 1999, pp. 335-357.
- Verlet Agnès, « Georges Perec. Les fissures du plafond », *Magazine littéraire*, n° 411, juillet-août 2002, pp. 56-57.

## **8. 4. Divers**

### **8. 4. 1. Articles journalistiques**

- Allard Jacques, « Les nouveaux thèmes du roman québécois », *Le Devoir*, 19 décembre 1992, p. D3.
- Beer de Patrice, « La 'faute' de Pie XII face à la Shoah », *Le Monde*, samedi 2 mars 2002, p. 16.
- Birnbaum Jean, « Pour une politique de la mémoire », *Le Monde*, vendredi 2 novembre 2001, p. 13.
- Blumenfeld Samuel, « Un acte fondateur dans l'histoire de l'humanité », *Le Monde*, mercredi 17 octobre 2001, p. 33.
- Chapuis Frédérique, « L'horreur vue de l'intérieur », *Télérama*, n° 2661, 10 janvier 2001, pp. 6-10.
- Collectif, « Staline, 50 ans après : ce qu'il fut, ce qu'il fit et ce qu'il en reste », supplément du *Monde*, mercredi 26 février 2003.
- Conrod Daniel, entretien avec Philippe Mesnard, « Représenter l'irreprésentable », *Télérama*, n° 2661, 10 janvier 2001, pp. 11-13.
- Dolbec Michel, « La littérature québécoise revendique son statut de littérature étrangère », *Le Devoir*, vendredi 19 février 1999.
- Douin Jean-Luc, « Laferrière, romans fauves », *Le Monde des Livres*, vendredi 17 mai 2002, p. I.
- Frodon Jean-Michel, « Yehuda Lerner, la liberté à vive voix », *Le Monde*, mercredi 17 octobre 2001, p. 32.
- ———, « Costa-Gavras force les silences de l'Église », *Le Monde*, mercredi 27 février 2002, p. 32-33.
- G. M., « Entre mémoire et histoire des camps, le rôle de la photographie », *Le Monde*, vendredi 19 janvier 2001, pp. 28-29.
- Lanzmann Claude, « La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité », *Le Monde*, vendredi 19 janvier 2001, p. 29.
- Lepape Pierre, « La guerre des femmes. Anna, Jeanne, Samia... », *Le Monde des Livres*, vendredi 9 février 2001, p. II.
- Mandelbaum Jacques, « La Shoah et ces images qui nous manquent », *Le Monde*, jeudi 25 janvier 2001, p. 17.
- ———, « Sobibor, l'art et le postiche », *Le Monde*, vendredi 2 novembre 2001, p. 1 et p. 13.
- Micone Marco, « Speak What. N'ayons pas peur des mots : Jacques Lanctôt m'accuse de plagiat », *Le Devoir*, 12 janvier 1994, p. A-7.
- Savigneau Josyane, « Claude Lanzmann et 'la réappropriation de la violence par les Juifs' », *Le Monde*, mercredi 16 mai 2001, p. 26.
- Wieviorka Annette, « Shoah : du silence à la prise la parole », *Le Monde*, vendredi 9 novembre 2001, p. IX.



#### **8. 4. 2. Autobiographie**

- Perec Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, 224 p.

#### **8. 4. 3. Autres**

- Gerz Jochen, *La question secrète. Le monument vivant de Biron*, Paris, Actes Sud, 1996, 174 p.
- ———, *Les témoins*, Paris, Actes Sud, 1998, 78 p.
- Perec Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Union générale d'éditions, 1975/ Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2000, 59 p.

#### **8. 4. 4. Biographie**

- Bellos David, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, 818 p.
- Duchesne Pierre, *Jacques Parizeau, Le Croisé 1930-1970*, Tome I, Montréal, Québec/Amérique, 2001, 623 p.

#### **8. 4. 5. Correspondance**

- Perec Georges et Jacques Lederer, « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* », Paris, Flammarion, 1997, 608 p.

#### **8. 4. 6. Essais**

- Perec Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974/2000, 185 p.

#### **8. 4. 7. Poésie**

- Dobzynski Charles [édition de], *Anthologie de la poésie yiddish. Le miroir d'un peuple*, Paris, Éditions Gallimard, 2000 [1971], 610 p.
- Miron Gaston, *L'homme rapaillé*, Paris, Gallimard, NRF, 1999 [1970], 202 p.
- Nelligan Émile, *Poésies complètes 1896-1899*, Montréal, Fides, 1990, 331 p.

#### **8. 4. 8. Revues**

- *La documentation photographique*, « Le stalinisme », n°8003, juin 1998.
- *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, « Le vingtième siècle québécois des femmes », n°2, volume 3, 2000.
- *Magazine littéraire*, « Georges Perec », n°316, décembre 1993.
- ———, « Les exclus », n°334, juillet-août 1995.
- ———, « Paul Ricœur. Morale, histoire, religion : une philosophie de l'existence », n° 390, septembre 2000.
- ———, « La dépression : de la mélancolie à la fatigue d'être soi (Gontcharov, Primo Levi, Perec, etc.) », n°411, juillet-août 2002.
- *La nouvelle lettre internationale*, « Émigrés, déplacés, exilés... », n°1, automne 1999.
- *La Recherche*, « La mémoire et l'oubli. Comment naissent et s'effacent les souvenirs », n° 344, juillet-août 2001.
- *Sciences Humaines*, « Qu'est-ce que transmettre ? Savoir, Mémoire, Culture, Valeurs », n°36, mars-avril-mai 2002.
- *Spirale*, « Les déplacés : Exilés, Réfugiés, Apatrides », n°181, novembre-décembre 2001.
- *Villat Gillet*, « Le témoignage », n°2, mai 1995 ; n°3, novembre 1995; n°4, mai 1996.

#### **8. 4. 9. Récits**

- Collectif, *Paroles d'étoiles. Mémoire d'enfants cachés 1939-1945*, Paris, Libro, Radio-France, 2002, 158 p.
- Levi Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, 213 p.
- Muller Annette, *La petite fille du Vel' d'Hiv'*, Paris, Denoël, 1991, 115 p.
- Perec Georges et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L., 1980, 156 p.

#### **8. 4. 10. Recueil**

- Perec Georges, *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, 112 p.

#### **8. 4. 11. Romans**

- Berberova Nina, *L'Accompagnatrice*, Paris, Actes Sud, 1985, 118 p.
- ———, *Le laquais et la putain*, Paris, Actes Sud, 1986, 78 p.
- ———, *Le roseau révolté*, Paris, Actes Sud, 1988, 70 p.
- ———, *Le mal noir*, Paris, Actes Sud, 1989, 106 p.
- ———, *De cape et de larmes*, Paris, Actes Sud, 1990, 89 p.
- ———, *Roquenal*, Paris, Actes Sud, 1991, 86 p.
- ———, *À la mémoire de Schliemann*, Paris, Actes Sud, 1991, 55 p.
- ———, *La Souveraine*, Paris, Actes Sud, 1994, 156 p.
- ———, *Les dames de Saint-Pétersbourg*, Paris, Actes Sud, 1995, 76 p.
- ———, *Le cap des tempêtes*, Paris, Actes Sud, 2002, 426 p.
- Bersianik Louky, *L'euguélienne. Roman triptyque*, Montréal, La Presse, 1976, 398 p.
- Blais Marie-Claire, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Boréal Compact, 1991 [1965], 164 p.
- Bober Robert, *Quoi de neuf sur la guerre ?*, Paris, La bibliothèque Gallimard, 2002 [1993], 411 p.
- Bosco Monique, *Sara Sage*, Québec, Hurtubise HMH, 1986, 123 p.
- Camus Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1942, 185 p.
- Chen Ying, *La mémoire de l'eau*, Leméac, collection Babel, 1992, 114 p.
- ———, *L'ingratitude*, Paris, Leméac/Actes Sud, 1995, 132 p.
- Cousture Arlette, *Ces enfants d'ailleurs. Même les oiseaux se sont tus*, Montréal, Libre Expression, 1992, tome 1, 599 p.
- ———, *Ces enfants d'ailleurs. L'envol des tourterelles*, Montréal, Libre Expression, 1994, 407 p.
- Ducharme Réjean, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968, 189 p.
- ———, *Les enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976, 283 p.
- Farhoud Abba, *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, l'Hexagone, 1998, 175 p.
- Guèvremont Germaine, *Le survenant*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1990 [1945], 227 p.
- Kattan Naïm, *La fiancée promise*, Montréal, Editions Hurtubise HMH, 1983, 231 p.
- Konwicki Tadeusz, *Bohni, un manoir en Lituanie*, Paris, Robert Laffont, 1987, 252 p.
- ———, *Chronique des événements amoureux*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1987, 229 p.
- ———, *Le complexe polonais*, Paris, Seuil, collection Points, 1992, 197 p.

- Laferrière Dany, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur, 1985, 151 p.
- ———, *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB éditeur, 1994, 136 p.
- Lalonde Robert, *Le dernier été des Indiens*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 157 p.
- Perec Georges, *La disparition*, Paris, Denoël, 1969, 318 p.
- ———, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978, 147 p.
- ———, *Romans et Récits*, Paris, La Pochothèque, 2002, 1439 p.
- Roy Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal Compact, 1993 [1945], 413 p.
- Soucy Gaétan, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal Compact, 2000 [1998], 179 p.
- Tremblay Michel, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1990 [1978], 303 p.
- ———, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Babel, 1995 [1980], 327 p.
- ———, *La Duchesse et le roturier*, Paris, Grasset, 1984 [1982], 384 p.
- ———, *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1991 [1984], 313 p.
- ———, *Le premier quartier de la lune*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1993 [1989], 304 p.

#### **8. 4. 13. Théâtre**

- Boucher Denise, *Les fées ont soif*, Montréal, TYPO, 1989 [1978], 117 p.
- Micone Marco, *Gens du silence*, Montréal, Guernica, 1991 [1982], 64 p.

### **9. MÉDIAGRAPHIE**

#### **9. 1. Films**

- Lanzmann Claude, *Shoah*, 1985.
- ———, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, 2001.
- Costa-Gavras, *Amen*, 2002.
- Resnais Alain, *Nuit et brouillard*, 1955.
- Steven Spielberg, *La liste de Schindler*, 1993.

#### **9. 2. Internet**

- Site Internet de Régine Robin, <http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136>

#### **9. 3. Radio**

- Stéfane Lépine, « Paysages littéraires », entrevue avec Tecia Werbowski, 26 juin 2001 [disponible sur cd-rom au Centre Culturel Canadien de Paris].

#### **9. 4. Télévision**

- Jean Rousseau (réalisateur), « Visage », 10 février 1984 (diffusion le 26 février 1984), numéro de production 2010-16, minutage 28:30 [émission littéraire avec Alice Parizeau disponible à la vidéothèque de l'Université de Montréal].